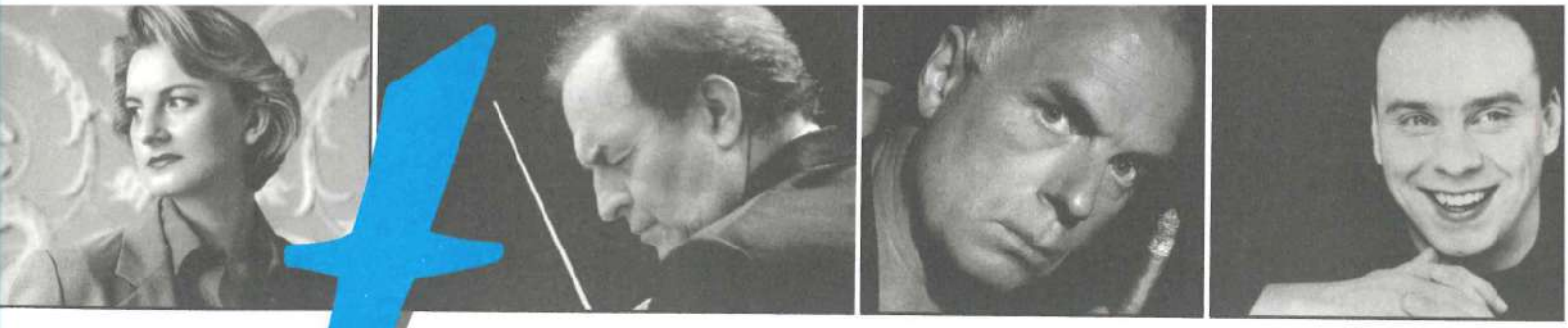


sistemamusica

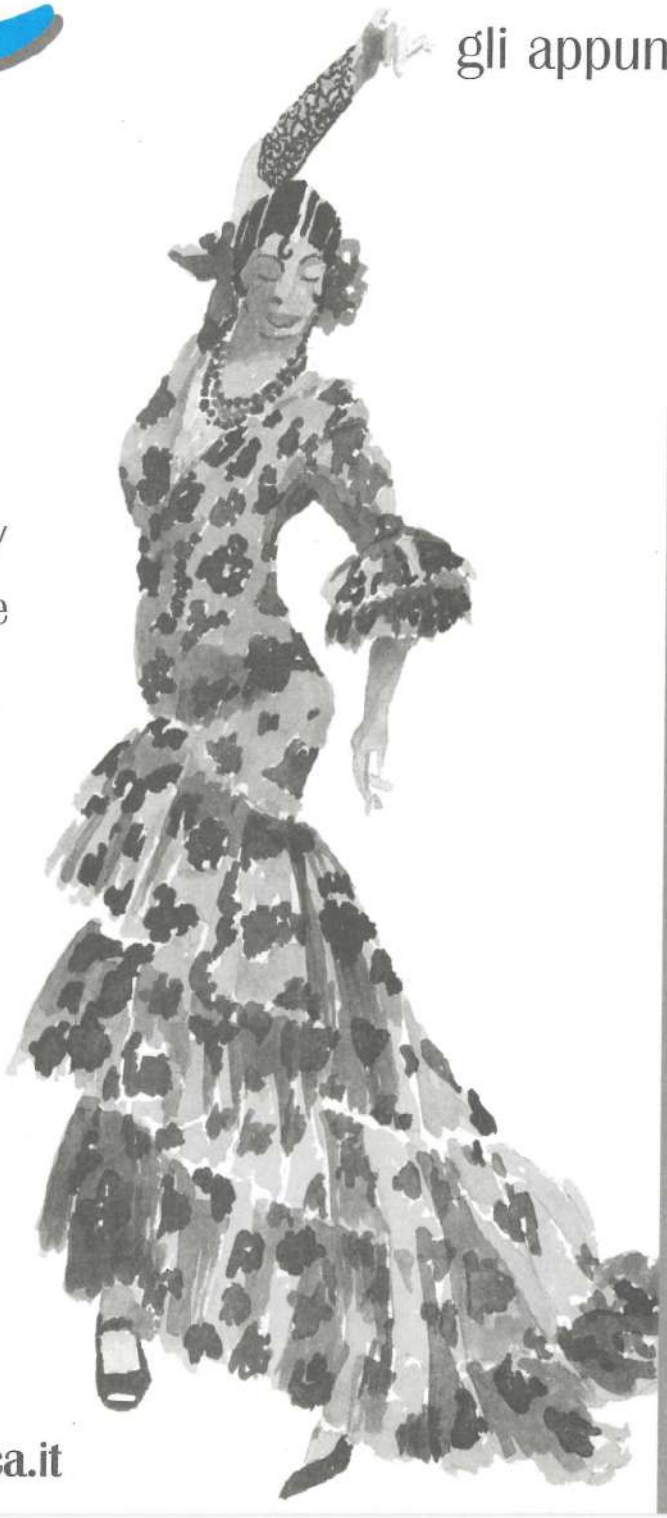
Città di Torino · Teatro Regio Torino · Unione Musicale · Rai Orchestra Sinfonica Nazionale · settembre musica · Conservatorio Giuseppe Verdi Torino · Associazione Lingotto Musica

Torino
2001
2002
/3

Poste italiane - Spedizione in A. P.
Art. 2 comma 20/c - legge 662/96
D.C. – D.C.I. Torino
Anno III n. 9/2001 – novembre 2001
Stagione 2001-2002 n. 3
Sistema Musica
via San Francesco da Paola, 3 - Torino
Taxe percue - Tariffa riscossa
C.R.P. Torino C.M.P. Nord

Teatro Regio:
in prima mondiale
la **Carmen** di **Savary**

I concerti e le sinfonie
di **Beethoven**
all'**Unione Musicale**



gli appuntamenti di novembre

www.sistemamusica.it

sistemamusica

Direttore responsabile
Alberto Papuzzi

Redazione
Cecilia Fonsatti
(responsabile)

Filippo Fonsatti
Savina Neirotti
Gianni Nuti

Sede
Unione Musicale onlus
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54 45 23 / 56 69 811
fax 011 53 35 44
e-mail: redazione@
unionemusicale.it

Redazione Web
Vincenzo Mania
www.sistemamusica.it
e-mail: sistema.musica@
comune.torino.it

Allestimento grafico e produzione
Satiz s.r.l. Torino

Impaginazione
Giuseppe Marongiu

Proprietà editoriale
Sistema Musica
Presidente:
Fiorenzo Alfieri
via San Francesco
da Paola, 3
10123 Torino

Stampa
Pozzo Gros Monti s.p.a.
via Cernaia, 59
10024 Moncalieri - Torino

Registrazione del
Tribunale di Torino
n. 5293 del 28/7/1999

anno III n. 9
novembre 2001

Copertina:
in primo piano figurini di Michel Dussarrat per *Carmen 2 le retour*, in alto da sinistra Sabine Meyer, Charles Dutoit, Jérôme Savary, Matthias Goerne

sistemamusica

editoriale

Il ritorno di Carmen

Il Teatro Regio presenta una prima mondiale: si intitola *Carmen 2 le retour*, viene presentata come *sequel* dell'opera originale, si sa che è ambientata negli anni Cinquanta, che farà ascoltare musica *salsa* e che è, dichiaratamente, un'opera su un'opera. Intanto, sempre a Torino, a duecento metri di distanza, tutti i giorni tranne il lunedì ogni cinquantotto minuti va in scena uno spettacolo sullo spettacolo: accade al Museo del Cinema, dentro alla Mole, mentre si cammina da una sala all'altra e, all'improvviso, vengono alzati i fondali delle vetrine per fare ammirare l'interno, per mettere in mostra il museo stesso, l'Ottocento sul quale si cammina. Lì di fianco, in via Verdi, per RadioTre la domenica mattina abbiamo fatto nascere a Torino una nuova trasmissione: si chiama *MattinoTre Remix* e prova a essere radio sopra la radio, con musica dentro la musica e voci che dialogano con se stesse attraverso un computer.
Di fronte a questo tipo di esperienze, di fronte a manifestazioni culturali che ostentano un ripiegamento della contemporaneità su se stessa, capita spesso di avere emozioni contrapposte: si ha un senso di perdita mescolato a una sensazione di ritrovamento. Da un lato si pensa di aver smarrito, collettivamente, la capacità di inventare senza appoggiarsi così gravemente sul passato: ci si immagina un seguito di *Carmen* perché non si è più capaci di comporre nuove opere, si mette in mostra un (bellissimo) edificio storico perché non si è in grado di costruirne uno nuovo altrettanto bello, si scompone il linguaggio radiofonico in frammenti curiosi perché non se ne sa concepire uno innovativo. Dall'altro si ha l'eccitante sensazione di trovarsi di fronte a qualche cosa di straordinariamente vivo, perché, nonostante poggi sulla cultura del passato, l'impresa ha addosso una serie di forti riferimenti alla contemporaneità (la musica *salsa* in *Carmen 2*, il gioco del *postmodern* nell'allestimento della Mole, i computer che parlano alla radio). E così un po' ci si sente traditi da un presente che non riesce a esprimersi; e un po' ci si ritrova "proprio" in quell'espressione.
Dicono che il nuovo, quando si manifesta, coglie alla sprovvista perché non si sa dove collocarlo: lui è lì e tu ti chiedi che faccia fare. Sarà mica che a Torino questo nostro curioso presente ha già dentro il futuro?

Nicola Campogrande

sommario

agenda

4 Calendario novembre 2001

argomenti

12 Jérôme Savary, teatro come festa
di Piero Ferrero

14 Annientato da un colosso
di Nicola Campogrando

15 Fabiano: guidare senza bacchetta
di Cecilia Fonsatti

16 Impara l'arte
di Gabriella Gallafrio

16 DIETRO LE QUINTE DI SETTEMBRE MUSICA
Gli incredibili mix del festival
di Paola Giunti

unionemusicale

18 Il pianista che cadde sulla terra
di Gianni Nuti

19 Matthias Goerne:
una via personalissima
di Marina Pantano

da non perdere

IN BUONA COMPAGNIA

Philip Setzer, uno dei due violinisti, ha annotato una frase molto bella: «Uno dei problemi dell'arte "classica" in generale è che la gente sente di non saperne niente. Si è intimiditi ancor prima di dare un'occhiata a un quadro o di ascoltare un quartetto. Haydn è un compositore che può aiutare a confutare questo pregiudizio: è *user-friendly*, facile da usare. Quando ascolti Haydn hai l'impressione di essere in buona compagnia». E la compagnia che l'Emerson sceglie di tenere in questi dischi è davvero vivace: non si ascolta la classicità, macché: qui è incisa la vita quasi scandalosa che Haydn sapeva cacciare dentro le proprie pagine. Dove c'è da tirar fuori un portamento, da sbilanciarsi verso il popolare, da rincorrersi scherzando, questi quattro sono favolosi: musica che suonata da altri potrebbe scivolare via senza colpo ferire, con loro ha una freschezza stupefacente: se continuano a rendere il *classico* così presente finirà che qualcuno li denuncia. (*nicola campogrande*)

Haydn *Quartetti* dalle *opere 20, 33, 54, 64, 74, 76, 77*
Emerson String Quartet
2cd Deutsche Grammophon

orchestrasinfonicanazionaledellarai

20 Il clarinetto, la mia voce
di Marina Pantano

22 Tutto il Novecento dell'OSN Rai
di Daniele Spini

23 Un suono e le sue ombre

associazionelingottomusica

24 Geniale Dutoit
di Savina Neirotti

teatroregiotorino

26 Carmen 2 le retour
la parodia di un mito moderno
di Filippo Fonsatti

27 Gérard Daguerre,
autoritratto di un musicista di confine

28 Non solo opera

29 I suoni "impressivi" di Claudio Lugo

29 Bésame el cactus,
la follia organizzata di Sol Picó

conservatorio

30 Una serata verdiana
di Andrea Lanza

30 Serate Musicali. I nuovi appuntamenti del Conservatorio
di Luciano Fornero

appuntamenti

30 Centro Jazz, De Sono, Orchestra Filarmonica di Torino, Accademia Corale Stefano Tempia, Conservatorio, Cedas...

cartoline dal mondo

32 Michele Cabrini

agenda

4 domenica

Città di Torino - Teatro Regio Torino
A suon di musica - La Scuola all'Opera

CRESCENDO
Jugend Orchester di Zurigo

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 17

CONCERTI PER FAMIGLIE
Prenotazioni e informazioni: Progetto Luoghi della Cultura, tel. 011 443 20 14
biglietti, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 7.000

6 martedì

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

Leyendo Jodo
Musica di **Claudio Lugo**

Roberto Masotti *installazioni video e fotografia*
Paolo Valenti *ripresa del suono*

Impressive Ensemble
Cristina Zavalloni *voce e live electronics*
Andrea Ceccon *voce e live electronics*
Giampiero Malfatto *trombone*
Michele Marelli *clarinetto e corno di bassetto*
Andrea Lanza *chitarra elettrica*
Claudio Lugo *saxofoni e regia musicale*

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio e un'ora prima dello spettacolo presso la biglietteria del Piccolo Regio, lire 13.000

Associazione Lingotto Musica
I Concerti del Lingotto

Orchestre National de France
Charles Dutoit *direttore*

Berlioz
Le carnaval romain, ouverture caractéristique op. 9

Debussy
La mer, tre schizzi sinfonici

Roussel
Bacchus et Ariane, Suite n. 2

Ravel
La valse, poème choréographique

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita sabato 3, lunedì 5 e martedì 6 novembre, da lire 40.000 a lire 90.000
biglietti non numerati, riservati ai giovani fino ai 29 anni in vendita un'ora prima del concerto, lire 25.000

7 mercoledì

Unione Musicale
serie verde

Bruno Leonardo Gelber *pianoforte*

Mozart
Sonata in la maggiore K. 331
Sonata in la minore K. 310

Schubert
Impromptu in la bemolle maggiore op. 90 n. 4 D. 899

Schumann
Sonata in sol minore op. 22

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria dell'Unione Musicale da venerdì 2 novembre, lire 40.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

novembre

8 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno rosso – serie argento

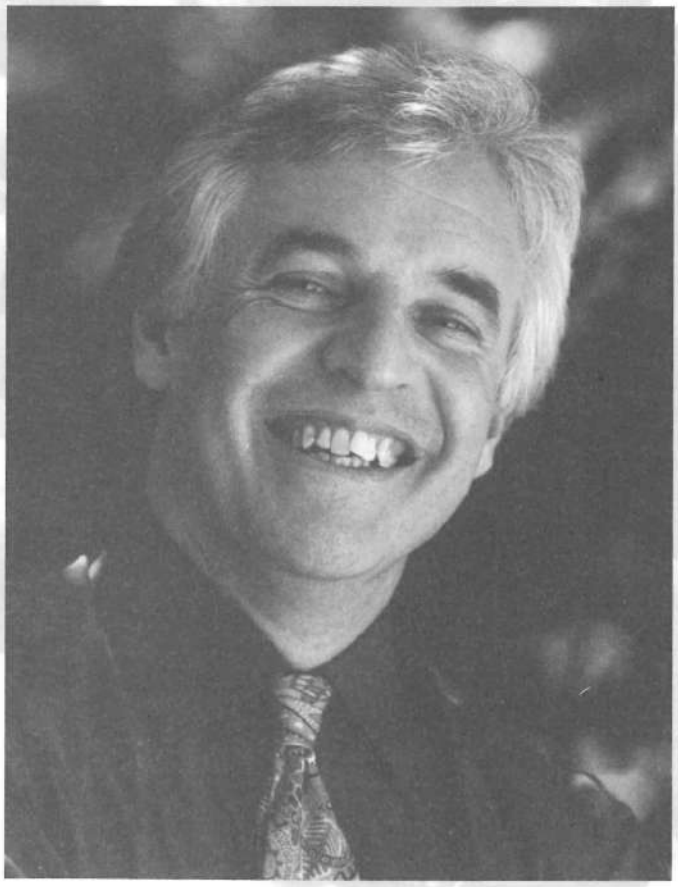
Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Gilbert Varga *direttore*
Aleksandar Madzar *pianoforte*

Bartók
Concerto n. 2 per pianoforte e orchestra

Brahms
Quartetto n. 1 in sol minore op. 25
per pianoforte e archi (orchestrazione di Arnold Schoenberg)

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 35.000 e 18.000



9 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno blu – serie argento

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Gilbert Varga *direttore*
Aleksandar Madzar *pianoforte*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, lire 35.000 e 18.000

11 domenica

Città di Torino - Teatro Regio Torino
A suon di musica - La Scuola all'Opera

LO SCHIACCIANOCI E IL RE DEI FOLLETTI

Fiaba musicale narrata da **Adriana Gioielli**
Claudia Mattiotto, Guido Scano *pianoforte*

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 17

CONCERTI PER LE FAMIGLIE
Prenotazioni e informazioni: Progetto Luoghi della Cultura, tel. 011 443 20 14
biglietti, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 7.000

14 mercoledì

Unione Musicale
serie gialla

Orchestra da camera di Mantova
Umberto Benedetti Michelangeli
direttore
Andrea Lucchesini *pianoforte*

BEETHOVEN. CONCERTI E SINFONIE
(primo concerto)
Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 36
Concerto n. 3 in do minore per pianoforte e orchestra op. 37

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria dell'Unione Musicale da giovedì 8 novembre, lire 40.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

15 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno rosso – serie argento

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

George Pehlivanian *direttore*

Mark Kaplan *violino*

Varèse
Amériques

Ligeti
Concerto per violino e orchestra

Debussy
La mer, tre schizzi sinfonici per orchestra

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 35.000 e 18.000

16 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno blu – serie argento

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

George Pehlivanian *direttore*

Mark Kaplan *violino*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, lire 35.000 e 18.000

18 domenica

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Domenica Musica

Strumentisti dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Roberto Ranfaldi, Roberto Righetti *violini solisti*

Marco Jorino *flauto solista*

Vivaldi
Concerto in la maggiore per archi e basso continuo RV 158

Concerto in la minore per flauto, archi e basso continuo RV 440

Concerto in la minore per due violini, archi e basso continuo RV 522

Concerto in sol minore per archi e basso continuo RV 152

Concerto in sol maggiore per flauto, archi e basso continuo RV 438

Concerto in sol maggiore per archi e basso continuo RV 151 *(Concerto alla rustica)*

Sermig - Arsenale della Pace, piazza Borgo Dora 61
ore 11

posti non numerati, in vendita la mattina del concerto dalle ore 10.30, lire 18.000

20 martedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Carmen 2 le retour

Opera buffa in cinque atti di **Jérôme Savary**
da Henri Meilhac e Ludovic Halévy

Musiche di **Georges Bizet** e **Gérard Daguerre**

Prima esecuzione assoluta

Versione in lingua francese con dialoghi in italiano

La vecchia Carmen **Cristina Hoyos**
Carmen e Ingrid **Nadja Michael / Claudia Nicole Bandera**
Micaela **Patrizia Ciofi / Cristina Pastorello**
Don José, Luciano ed Eminwouay **Keith Olsen / Gianluca Zampieri**
Escamillo e Ramón Serrano **Mark S. Doss**
Bornard **Enzo Di Matteo**
Morales **Paolo Servidei**

Dominique Trottein *direttore*
Jérôme Savary *regia*
Michel Lebois *scene*
Michel Dussarrat *costumi*
Gérard Daguerre *pianista e coordinatore della sezione ritmica*
Claudio Marino Moretti *maestro del coro*
Orchestra e Coro del Teatro Regio
Ballet Cristina Hoyos

Nuovo allestimento Teatro Regio Torino in coproduzione con Opéra Comique di Parigi e Deutsche Oper am Rhein di Düsseldorf

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 285.000, 200.000, 137.000, 96.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 60.000

recita abbinata al turno A e al turno Opera Novecento

21 mercoledì

Unione Musicale
serie verde

Piergiorgio Rosso *violino*
Antonio Valentino *pianoforte*

Mendelssonn
Sonata in fa minore op. 4
Sonata in fa maggiore

Prokof'ev
Sonata in re maggiore op. 94a

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria dell'Unione Musicale da giovedì 15 novembre, lire 40.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Carmen 2 le retour

Opera buffa di **Jérôme Savary**

Musiche di **Georges Bizet** e **Gérard Daguerre**

Dominique Trottein *direttore*
Jérôme Savary *regia*
Michel Lebois *scene*
Michel Dussarrat *costumi*
Gérard Daguerre *pianista e coordinatore della sezione ritmica*
Claudio Marino Moretti *maestro del coro*
con **Claudia Nicole Bandera, Cristina Hoyos, Gianluca Zampieri, Cristina Pastorello, Mark S. Doss**
Orchestra e Coro del Teatro Regio
Ballet Cristina Hoyos

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 115.000, 80.000, 45.000, 32.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 30.000

recita abbinata al turno Aziendale

22 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno rosso - serie argento, verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
George Pehlivanian *direttore*
Sabine Meyer *clarinetto*

R. Strauss
Don Juan, poema sinfonico op. 20

Hosokawa
Metamorphosis per clarinetto, orchestra d'archi e percussione (prima esecuzione italiana)

Bartók
Concerto per orchestra

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 35.000 e 18.000

22 giovedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Carmen 2 le retour

Opera buffa di **Jérôme Savary**

Musiche di **Georges Bizet** e **Gérard Daguerre**

Dominique Trottein *direttore*
Jérôme Savary *regia*
Michel Lebois *scene*
Michel Dussarrat *costumi*
Gérard Daguerre *pianista e coordinatore della sezione ritmica*
Claudio Marino Moretti *maestro del coro*
con **Nadja Michael, Cristina Hoyos, Keith Olsen, Patrizia Ciofi, Mark S. Doss**
Orchestra e Coro del Teatro Regio
Ballet Cristina Hoyos

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 115.000, 80.000, 45.000, 32.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 30.000

recita abbinata al turno E

23 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno blu – serie argento, verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

George Pehlivanian *direttore*
Sabine Meyer *clarinetto*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, lire 35.000 e 18.000

24 sabato

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Carmen 2 le retour

Opera buffa di **Jérôme Savary**

Musiche di **Georges Bizet** e **Gérard Daguerre**

Dominique Trottein *direttore*
Jérôme Savary *regia*
Michel Lebois *scene*
Michel Dussarrat *costumi*
Gérard Daguerre *pianista e coordinatore della sezione ritmica*
Claudio Marino Moretti *maestro del coro*
con **Claudia Nicole Bandera, Cristina Hoyos, Gianluca Zampieri, Cristina Pastorello, Mark S. Doss**
Orchestra e Coro del Teatro Regio
Ballet Cristina Hoyos

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 115.000, 80.000, 45.000, 32.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 30.000

recita abbinata al turno Regione 2

agenda

25 domenica

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Carmen 2 le retour

Opera buffa di **Jérôme Savary**

Musiche di **Georges Bizet** e **Gérard Daguerre**

Dominique Trottein *direttore*
Jérôme Savary *regia*
Michel Lebois *scene*
Michel Dussarrat *costumi*
Gérard Daguerre *pianista e coordinatore della sezione ritmica*
Claudio Marino Moretti *maestro del coro*
con **Nadja Michael, Cristina Hoyos, Keith Olsen, Patrizia Ciofi, Mark S. Doss**
Orchestra e Coro del Teatro Regio
Ballet Cristina Hoyos

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 115.000, 80.000, 45.000, 32.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 30.000

recita abbinata al turno F

26 lunedì

Teatro Regio Torino
Stagione 2001-2002

Paolo Conte in concerto

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita da giovedì 8 novembre presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 80.000, 60.000, 40.000

SPETTACOLO REALIZZATO CON IL CONTRIBUTO DELLA COMPAGNIA DI SAN PAOLO

27 martedì

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

Bésame el cactus

Balletto

Sol Picó *coreografia, regia e interpretazione*
Txiki Berraondo *drammaturgia*
Joan Manrique *attore e macchinista*
Lali Canosa *scenografia*

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio e un'ora prima dello spettacolo presso la biglietteria del Piccolo Regio, lire 13.000

27 martedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Carmen 2 le retour

Opera buffa di **Jérôme Savary**

Musiche di **Georges Bizet** e **Gérard Daguerre**

Dominique Trottein *direttore*
Jérôme Savary *regia*
Michel Lebois *scene*
Michel Dussarrat *costumi*
Gérard Daguerre *pianista e coordinatore della sezione ritmica*
Claudio Marino Moretti *maestro del coro*
con **Claudia Nicole Bandera, Cristina Hoyos, Gianluca Zampieri, Cristina Pastorello, Mark S. Doss**
Orchestra e Coro del Teatro Regio
Ballet Cristina Hoyos

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 60.000, 40.000, 30.000, 25.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 30.000

recita abbinata al turno Pomeridiano 2

Teatro Regio Torino
Stagione 2001-2002

PAOLO CONTE IN CONCERTO

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita da giovedì 8 novembre presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 80.000, 60.000, 40.000

SPETTACOLO REALIZZATO CON IL CONTRIBUTO DELLA COMPAGNIA DI SAN PAOLO

28 mercoledì

Unione Musicale
serie blu

Matthias Goerne *baritono*
Eric Schneider *pianoforte*

Schubert
Schwanengesang, 14 *Lieder* D. 957

Schumann
Liederkreis op. 39

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria dell'Unione Musicale da giovedì 22 novembre, lire 40.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Carmen 2 le retour

Opera buffa di **Jérôme Savary**

Musiche di **Georges Bizet** e **Gérard Daguerre**

Dominique Trottein *direttore*
Jérôme Savary *regia*
Michel Lebois *scene*
Michel Dussarrat *costumi*
Gérard Daguerre *pianista e coordinatore della sezione ritmica*
Claudio Marino Moretti *maestro del coro*
con **Nadja Michael, Cristina Hoyos, Keith Olsen, Patrizia Ciofi, Mark S. Doss**
Orchestra e Coro del Teatro Regio
Ballet Cristina Hoyos

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 115.000, 80.000, 45.000, 32.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 30.000

recita abbinata al turno D

29 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno rosso – serie gialla, argento

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Li Jia *direttore*
Patrizia Zanardi *soprano*
Michele Campanella *pianoforte*

Brahms
Concerto n. 1 in re minore op. 15 per pianoforte e orchestra

Testi
Canti d'amore per soprano e orchestra (prima esecuzione assoluta)

Schubert
Sinfonia n. 5 in si bemolle maggiore D. 485

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 35.000 e 18.000

agenda

novembre

29 giovedì

Teatro Regio Torino
Stagione di Concerti 2001-2002

Coro del Teatro Regio
Bruno Casoni *direttore*

Brahms
Ein deutsches Requiem op. 45, versione per soli coro e pianoforte a quattro mani

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati interi, ridotti e giovani, in vendita (anche un'ora prima del concerto) presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 30.000, 24.000, 21.000

30 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
turno blu – serie gialla, argento

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Lü Jia *direttore*
Patrizia Zanardi *soprano*
Michele Campanella *pianoforte*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, lire 35.000 e 18.000

30 venerdì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2001-2002

Carmen 2 le retour
Opera buffa di **Jérôme Savary**

Musiche di **Georges Bizet** e **Gérard Daguerre**

Dominique Trottein *direttore*
Jérôme Savary *regia*
Michel Lebois *scene*
Michel Dussarrat *costumi*
Gérard Daguerre *pianista e coordinatore della sezione ritmica*
Claudio Marino Moretti *maestro del coro con* **Nadja Michael, Cristina Hoyos, Keith Olsen, Patrizia Ciofi, Mark S. Doss**
Orchestra e Coro del Teatro Regio
Ballet Cristina Hoyos

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 115.000, 80.000, 45.000, 32.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 30.000

recita abbinata al turno B

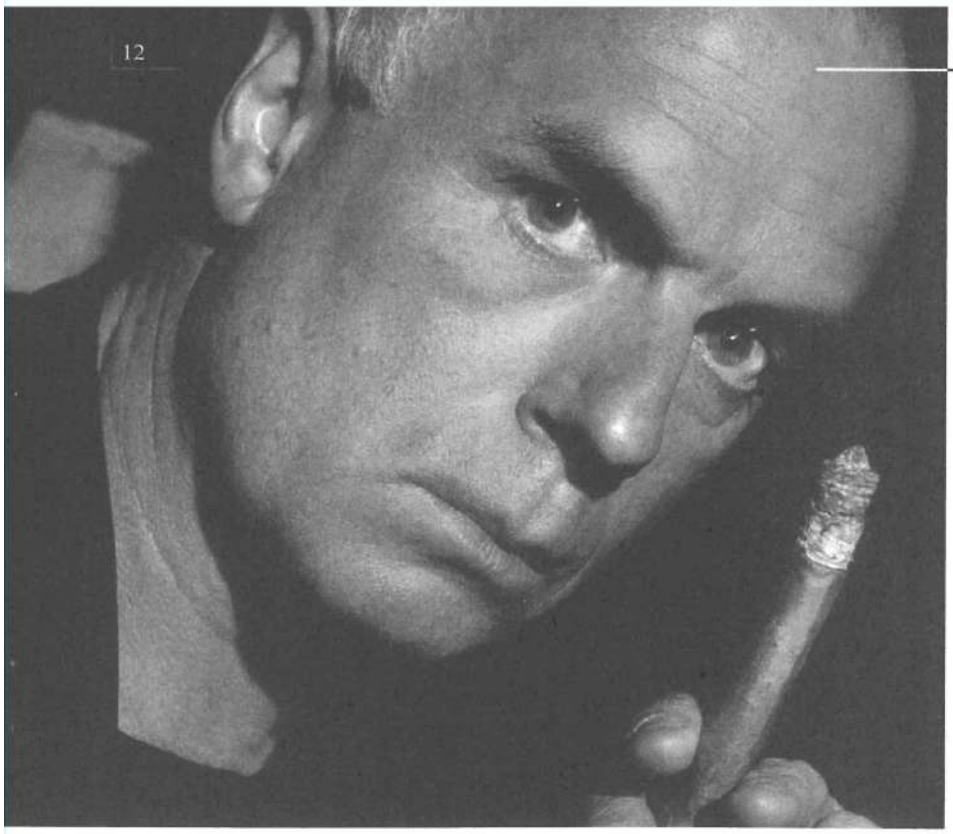
biglietterie

Unione Musicale
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54 45 23 – 56 69 811
fax 011 53 35 44
e-mail:
biglietteria@unionemusicale.it
orario: 9.30-18 dal lunedì al venerdì.
www.unionemusicale.it

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Palazzo della Radio
via Verdi, 31
10124 Torino
tel. 011 810 49 61/46 53
e-mail: biglietteria.osn@rai.it
orario: 10-14
dal martedì al venerdì.
www.orchestrasinfonica.rai.it

Associazione Lingotto Musica
Lingotto – via Nizza, 280/41
10126 Torino
tel. 011 66 40 458/452
orario: 14.30-19
sabato 3, lunedì 5
e martedì 6 novembre.

Teatro Regio Torino
piazza Castello, 215
10124 Torino
tel. 011 88 15 241/242
fax 011 88 15 214
e-mail:
biglietteria@teatroregio.torino.it
orario: 10.30-18
dal martedì al venerdì;
sabato 10.30-16;
un'ora prima degli spettacoli.
Servizio Attività Promozionali e Settore Scuola
tel. 011 88 15 246/238/209.
www.teatroregio.torino.it



Jérôme Savary, teatro come festa

di Piero Ferrero

Le personalità come quella di Savary (che firma la prima mondiale di *Carmen 2 le retour* al Regio) vengono abitualmente definite eclettiche per la capacità che hanno di passare da un atteggiamento a un altro, da un'idea all'altra senza sosta e pausa, nella continua e scoperta esigenza di invenzioni nuove e inattese, sotto la spinta alla rivelazione del nuovo e dell'inatteso nel *déjà vu*: virtù, questa seconda, che, soprattutto in teatro, è più espressivamente indicabile con il termine di genialità.

Jérôme Savary, nato a Buenos Aires nel 1942 (uno degli argentini di Francia, che non sono pochi: Copi, Jorge Lavelli, Alfredo Arias, Facundo Bo...), esprime la sua ecletticità (e, conseguentemente, il suo eclettismo, *"ça va sans dire"*, ora recitando (è attore), ora scrivendo perché è spesso autore delle *pièce* che mette in scena, ora naturalmente facendo le regie più spericolatamente divertenti, forse del nostro tempo.

Savary è fondamentalmente un inventore di festa: pressoché tutto quello che fa tende, infatti, a un coinvolgimento strettissimo del pubblico, al quale viene con insistenza chiesto di affidarsi (più ancora che di crederci) allo spettacolo come al più bello dei giochi ai quali si possa partecipare. La memoria recente, nel pubblico torinese, della sua realizzazione scenica del *Comte Ory* farà presto a recuperare l'immagine e la sostanza teatrale di un regista che ha nel suo armamentario tutte le spezie necessarie a scoprire o a riscoprire in un testo comico i sapori più singolari, i più strani e anche i più autentici: nel caso del *Comte Ory*, impregnata com'è l'opera rossiniana di umori che più francesi non si possono immaginare, certo Savary aveva il compito facilitato; ma chi ricorda la sua regia di *Le bourgeois gentilhomme* di Molière, nel quale al contrario gli umori e i sapori sono per lo più di schietta derivazione italiana attraverso la Commedia dell'Arte, certo si fermerà ammirato davanti alla capacità sovrana di questo regista di appropriarsi di stili i più diversi e utilizzare le maniere, gli stilemi, i *topoi* più svariati e di più improbabile provenienza: basterà ricordare la *turquerie* di quella regia per averne un'idea più che esatta.

Questa capacità è certo il risultato delle esperienze che Savary ha fatto nel corso della sua vita non soltanto nel mondo del teatro. A parte i molti mestieri esercitati in gioventù, conta moltissimo, nella sua formazione, il soggiorno a New York, città in cui frequenta con assiduità il mondo del jazz: è una scuola nella quale può intensamente applicare l'orecchio e il talento a sviluppare la sua naturale vocazione alla "variazione".

Savary propone e difende un teatro che risulta essere, in ultima analisi, un contenitore disinibito di tante tendenze e di tutti i possibili strumenti dello spettacolo: là dove c'è movimento e immagine, meglio se immediatamente coniugati e coniugabili, c'è anche Savary. La sua fantasia non è di quelle che procedono – all'apparenza – per esclusione; lo sappiamo tutti, nel regno dello spettacolo si può procedere secondo due direttrici: l'accumulo oppure lo scarto, si può mettere in una regia tutto quello che ci sta (molti a Torino conservano sicura memoria delle regie "odiosamate" ma fascinose di Aldo Trionfo) oppure escludere con rigore maniacale tutto quel che può anche solo di lontano dare il sospetto di essere orpello e abbellimento (una regia memorabile per tutte sotto questo profilo è *Il campiello* di Goldoni realizzato da Strehler). Nel caso di Savary appare difficile definire quali limiti si ponga: nella *congerie* degli elementi dei suoi spettacoli c'è una tale sofisticata scelta degli accostamenti i più improbabili, negli accoppiamenti i più assurdi, che nasce il dubbio che tutto quel materiale sia stato in realtà accuratamente vagliato e che dalla gran massa delle offerte di una fantasia traboccante sia stato prelevato il minimo indispensabile; perché una delle caratteristiche delle messe in scena di Savary è proprio questa: per carica che sia la scena non un particolare sfugge a chi guarda e ascolta, segno certo che tutto è stato finalizzato non alla decorazione sola ma al momento preciso dell'azione. Una sua regia della *Périchole* di Jacques Offenbach (un'operetta incantevole, naturalmente ignoratissima dalle scene in Italia, come quasi tutto Offenbach del resto) era un campionario di tutte le possibili invenzioni e di ogni "presumibile" assurdità: eppure l'insieme era calibrato al millesimo, l'azione scorreva impavida di gag in gag e, quel che più conta, la sfrontatezza della musica ne veniva incredibilmente esaltata. Perché una delle particolarità delle regie di Savary, quando affronta il teatro d'opera, è proprio quella di servire il musicista con fedeltà totale. Savary, per amore dell'invenzione, non va mai "contro" un musicista: è da quel che trova scritto nella musica che parte la sua costruzione dello spettacolo. Torniamo pure al *Comte Ory*: molto di rado Rossini fu meglio servito.

Naturalmente in un teatro che si pone questi obiettivi sarebbe, non diciamo vano, ma assurdo cercare le sotti-

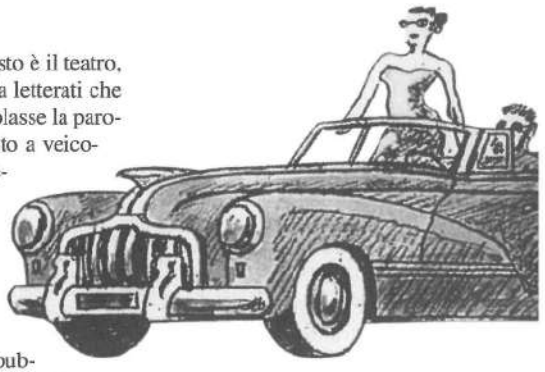
Teatro Regio Torino
20 novembre-2 dicembre 2001
CARMEN 2 LE RETOUR
di **Jérôme Savary**

gliezze della psicologia: il teatro di Savary esalta al massimo grado gli elementi materiali della scena; non per nulla l'attore ha un'importanza sovrana, in quanto corpo. Alle radici delle sue messe in scena si ricerchino pure, in tutta tranquillità, forme di spettacolo considerate ibride o minori (senza nessuna ragione, sia ben chiaro, perché minori non sono per nulla) come il circo o il *music hall* nelle quali il corpo umano ha importanza grandissima; ma non si dimentichi neppure che grande alimento il suo teatro ha tratto dalle esperienze "epiche" che la scena europea ha fatto negli anni Cinquanta e Sessanta. È da queste esperienze che Savary ha desunto la necessità di plasmare sulla scena la figura umana e affidarle il compito più forte sul piano dell'espressività (forse, anche se può sembrare paradossale, considerato l'alto grado "comico" delle regie di Savary, l'aggettivo che le qualifica più appropriatamente è "espressionistiche"); e di unire al corpo dell'attore la sottolineatura di oggetti delle più disparate provenienze: Savary non rifugge da scenografie che sanno di teatro di piazza e non ha esitato, quando la cosa fosse stata necessaria, a far entrare in scena animali – e non erano mai animali addomesticati – in modo che l'attore fosse costretto, per necessità, a essere "*essenziale*".

Il linguaggio teatrale, e quindi poetico, di Savary è costituito fondamentalmente da una catena di avvenimenti che si agganciano l'uno all'altro secondo una logica che è soltanto del gioco organizzato sulla scena: e questi avvenimenti si risolvono spesso in un'immagine, vale a dire nell'elemento che in teatro è pressoché riconoscibile da tutti, che ha meno bisogno di filtri e codici; lo stile di Savary nasce su e da queste immagini, e insieme dalla maniera accanita con la quale le sfrutta e utilizza, fino al limite dell'assurdo: chi non ricorda, avendo visto lo spettacolo, la scena della lezione nel *Bourgeois gentilhomme*? O la serie indimenticabile e irridente delle immagini della Sacra Famiglia nell'incantevole *Les grands sentiments*? D'altro canto Savary è regista aperto alle provocazioni lui per primo: come si spiegherebbe, altrimenti, che in uno stesso anno (1994) abbia messo in scena due opere lontane come galassie una dall'altra: *La resistibile ascesa di Arturo Ui* di Brecht e *Chanteclair* di Rostand, la prima acida ma vigorosa caricatura di un popolo che non vede la propria rovina, la seconda un monumento grandioso al più assoluto *kitsch* teatrale?

Forse è interessante ricordare che il fatidico 1968 è l'anno in cui non solo esplode il mondo giovanile in quella contestazione che non si è ancora dimenticata, ma è anche l'anno in cui nasce il *Grand Magic Circus* che ha tutto fuorché l'apparenza di un teatro contestatario e che sembra essere venuto al mondo per portare follia e *joie de vivre*, anche se il nome completo suona (e Savary è anche in questi particolari) *Grand Magic Circus et ses animaux tristes*. Alle atmosfere di questo teatro, del resto, Savary è tornato recentemente, esattamente nella stagione 1995-96, con *Nina Stromboli ou le demon de midi*.

Abbandonate le esperienze di teatro di strada compiute negli anni Sessanta, lasciato l'impegno sociale direttamente affrontato, Savary è rimasto da allora fedele a un teatro che chiede la parte "politica" al pubblico che lo sceglie: questo resta il suo criterio di fondo. La vera partecipazione a una realtà politica è la capacità, in chi fa teatro, di risvegliare l'interesse, la curiosità, il coinvolgimento alle sue forme, le più varie. «Questo è il teatro, per me. Il teatro è stato spesso stravolto da letterati che ne han voluto fare uno strumento che veicolasse la parola. Ma alle origini il teatro serviva piuttosto a veicolare immagini di danza, la musica, muoveva al riso, scuoteva le emozioni. Io non faccio assolutamente teatro d'avanguardia. Mi colloco nella linea della Commedia dell'Arte, del teatro elisabettiano [Savary è autore di una celebre messa in scena di *Peccato che fosse una puttana* di Ford, *n.d.r.*], dello "scambio" con il pubblico. Affermo spesso che il teatro è la sola arte biodegradabile. Se vogliamo che si continui a frequentare il teatro, dobbiamo farne uno che non sia una televisione ingrandita. So benissimo che l'attuale tendenza del teatro è quella dell'*one man show*. Si riempiono le sale grazie ad attori comici che hanno certamente talento, ma che senza dubbio risultano più economici di una compagnia con attori, costumi e scenografie. E così torno a fare teatro sulle ruote, non per nostalgia ma piuttosto perché sono un uomo di teatro militante» (da un'intervista del 1995).



Difficile incontrare, sulle scene, un talento più composito e più ricco di valenze di quello di Savary: forse soltanto alcuni esempi di follia cinematografica lo richiamano in modo soddisfacente, quelli della parodia assoluta e forse irraggiungibile: i fratelli Marx, e in particolare quel troppo sconosciuto ancora, almeno da noi, *A Night at the Opera* (Sam Wood e George Kaufman sceneggiatori). Nella totale libertà di invenzione in cui l'irreale sembra essere l'unica dimensione della realtà, nella licenza, vorremmo dire, con cui il mondo dell'opera viene aggredito e deformato, si ravvisano elementi che, nel teatro di Savary, compaiono ossessivamente.

Savary è regista davvero esposto a tutte le tentazioni e che è contentissimo di cedere a tutte, quando ne valga la pena. Il suo teatro comprende la commedia, la tragedia, il canto, la danza, il circo: meglio se c'è un po' di tutto. Si può montare Brecht e si può rendere omaggio al grandissimo Charles Trenet restando fedeli alla propria poesia.

Nella pagina a fianco,
Jérôme Savary
In questa pagina bozzetti
di Michel Lebois per le scene
di *Carmen 2 le retour*

INTERVISTA

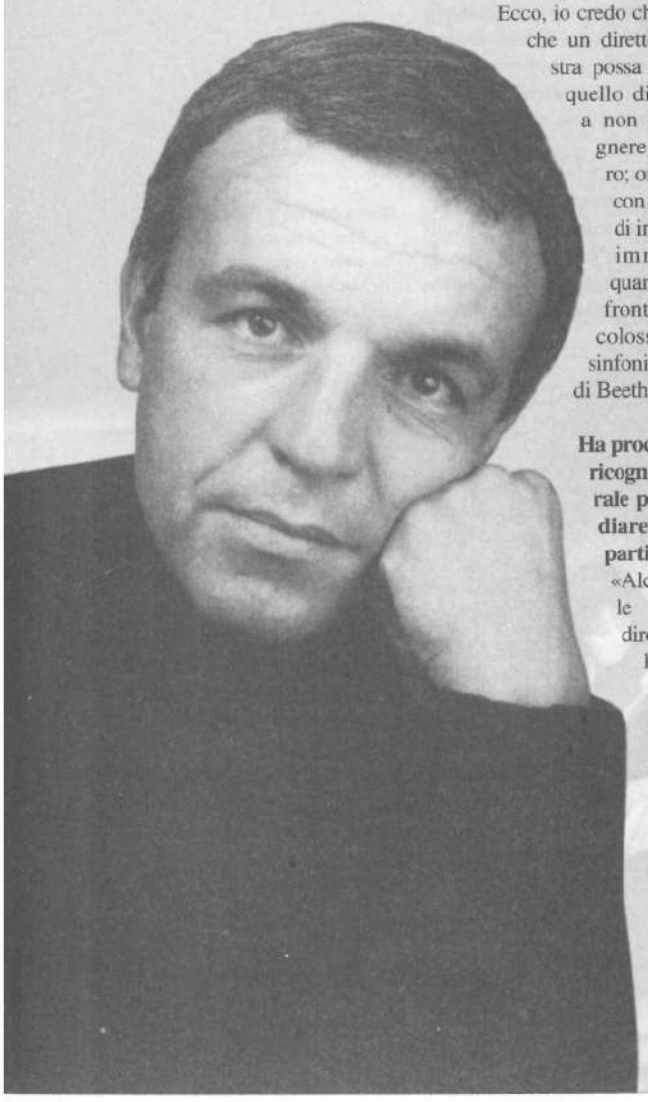
Annientato da un colosso

di Nicola Campogrande

MERCOLEDÌ 14 NOVEMBRE
CONSERVATORIO ore 21
serie gialla

Orchestra da camera di Mantova
Umberto Benedetti Michelangeli *direttore*
Andrea Lucchesini *pianoforte*

BEETHOVEN. CONCERTI E SINFONIE *(primo concerto)*



Umberto Benedetti Michelangeli

Come si pone Umberto Benedetti Michelangeli di fronte a un ciclo beethoveniano imponente come quello messo in cantiere dall'Unione Musicale? Maestro, sente la necessità, il dovere di dire la sua in maniera esplicita, di offrire un'interpretazione "alternativa"?

«Ma no, assolutamente. E non solo nel caso di Beethoven. Provo a rispondere con una citazione, che lessi tempo fa sulla "Stampa", in un'intervista a Balthus condotta con grande pertinenza da – pensi un po' – David Bowie. Lui gli chiede: "Maestro, che cosa pensa della crisi del linguaggio, dell'incomunicabilità eccetera eccetera?" E Balthus gli fa: "Oggi tutti sembrano strozzarsi nel tentativo esasperato di esprimere se stessi. Se si tornasse a cercare di esprimere l'universo, come si faceva una volta, non sarebbe più interessante?".

Ecco, io credo che il compito che un direttore d'orchestra possa proporsi sia quello di contribuire a non lasciar spegnere il fiammifero; onestamente e con tutto il senso di inadeguatezza immaginabile quando ci si confronta con dei colossi come le sinfonie e i concerti di Beethoven».

Ha proceduto a una ricognizione generale prima di studiare le singole partiture?

«Alcune sinfonie le avevo già dirette. Ora sto lavorando sull'*Eroica*, che mi sta stritolando come uno schiacciasassi – se lo può immaginare. Il primo gesto è stato quello di buttar via tutte le mie partiture, perché abbiamo adottato l'edizione critica Bärenreiter, che ha molte differenze rispetto a quelle abituali. Pensi ad esempio ai tempi di metronomo indicati da Beethoven, tempi tendenzialmente sempre più veloci di quelli adottati di solito: non facciamone una malattia, d'accordo, ma non cancelliamoli completamente in nome di un retaggio poetico tardo Romantico».

Può fare un esempio, magari proprio a proposito dell'*Eroica*?

«Nella *Marcia funebre* il tempo di metronomo di Beethoven, che lui inserisce nell'edizione del 1817, è ♪80. Sappiamo anche che il manoscritto, andato perduto, riportava l'indicazione *Andante con moto*, soltanto più tardi corretto in *Adagio assai* (con quell'"assai" che, tra l'altro, spesso veniva usato nell'"accezione" francese, e quindi stava per "abbastanza"). Ritrovare questo andamento mosso, che magari non sarà proprio così veloce, sarà a 72 e non a 80 ma è comunque un andamento che spinge in avanti, ritrovarlo, dicevo, significa cambiare radicalmente il segno interpretativo. Perché questa *Marcia funebre* nelle mani dei colossi – da Furtwängler a Klemperer – diventava una metafora, lo specchio di un mondo che loro, effettivamente, avevano intorno. Oggi, nelle mani di un altro direttore, un tempo così lento non sta più in piedi. Io la devo portare, far cadere sul passo: pensi alla *Marcia funebre* della *Sonata* di Chopin: viene trent'anni dopo, ma l'andamento è sempre quello».

Il tardo Romanticismo dunque l'ha stravolto, Beethoven.

«E non soltanto lui. Provi quest'esperienza: ascolti un'incisione di una sinfonia di Schumann diretta da Karajan o da Klemperer e poi vai a leggere due righe di Goethe, due di Schiller, due di Jean Paul, due di Hölderlin: ti accorgerai che nell'interpretazione di quei colossi della bacchetta fatichi a ritrovare un corrispettivo del Romanticismo. Il Romanticismo è qualcosa di profondissimo ma espresso attraverso ali di farfalla, è qualcosa di volante! Nel meraviglioso bitume sonoro di questi grandi direttori io non riesco a ritrovarmi».

I direttori che scelgono strumenti originali le piacciono? Il Beethoven diretto da Brüggen lo ascolta? Le interessa? La incuriosisce?

«Quello che mi interessa è sempre la poetica, e lo strumento – originale o meno – è molto meno importante delle scelte che si operano. Certo, con un arco barocco ti viene da suonare il violino come non faresti con un arco moderno, più pesante, meno agile: ma una volta che tu sai ciò che serve dal punto di vista poetico, lo puoi fare con qualunque tipo di arco».

E tra i direttori "standard" chi le piace? Chi secondo lei fa un buon Beethoven?

«Tanti, tantissimi. E, glielo dico chiaramente, non c'è "un" Beethoven che mi interessa. Ovunque annuso una molecola di verità, io lì corro, e la verità è cangiante, è dovunque. Perciò ascolto Furtwängler ma adoro Simon Rattle, che considero un genio: con Rattle, pur di conversare con lui, andrei a fare una vacanza in tenda, anche se odio la tenda. E, nel suo repertorio, un altro gigante è Gergiev. Ma poi ho da imparare da Brüggen o da Abbado, naturalmente...».

Ancora una battuta sull'*Eroica* che ha sul pianoforte: lì Beethoven veste panni nuovi, sembra che smonti e poi rimonti la *Sinfonia* truffando la forma sonata, c'è un doppio sviluppo, ci sono ritmi e melodie che esplodono da tutte le parti, come se Beethoven non fosse più attore, partecipe della propria musica, ma ne diventasse regista, osservandola da fuori. Lei come lo vive?

«Lo subisco tremendamente, perché ti ritrovi in questo *maelström* e vieni sbatacchiato di qui e di là. Mi piace la sua immagine di Beethoven che si fa regista di un fatto nel quale poi tu non riesci nemmeno a capire bene che ruolo devi occupare: confesso che non mi aspettavo che la *Terza* mi distruggesse in questo modo».

Fabiano: guidare senza bacchetta

di Cecilia Fonsatti

Maestro Fabiano, nel corso degli anni l'Orchestra da camera di Mantova si è evoluta e nelle sue file si sono avvicendati parecchi musicisti: quando si invitano nuovi elementi c'è l'imbarazzo della scelta oppure occorre contenderseli con altri complessi?
«La caratteristica dell'Orchestra da camera di Mantova è quella di essere un luogo di incontro di liberi professionisti che, sulla base delle sollecitazioni che vengono dal "mercato", studiano insieme i brani musicali e soddisfano le commissioni di festival e stagioni concertistiche. L'O.C.M. di fatto non è una formazione stabile (capita abbastanza sovente che alcuni musicisti debbano essere sostituiti) ma in realtà è come se lo fosse visto che il 70% dell'organico è sempre quello da molti anni. Un "cuscinetto" di musicisti su cui possiamo sempre contare garantisce la continuità, mentre esiste un naturale avvicendamento che si opera in qualsiasi compagine orchestrale».

Qual è oggi il livello medio dei giovani musicisti italiani che escono dai Conservatori? Voi dovreste avere il polso della situazione...
«Il livello medio non è molto diverso da quello di qualche anno fa. Sono invece cambiate due cose fondamentali: la quantità di diplomati – oggi dai Conservatori escono tantissimi musicisti – e la mentalità dei giovani musicisti che è radicalmente cambiata: un tempo suonare in orchestra, suonare insieme agli altri, era considerata quasi un'attività di serie B; oggi invece far parte di un complesso cameristico o sinfonico è diventato il punto di arrivo di tanti ragazzi. Ci troviamo quindi di fronte a giovani musicisti di buone capacità che partecipano convinti alla vita dell'orchestra con un coinvolgimento anche emotivo».

Qual è il vostro metodo di lavoro per la preparazione dei concerti?
«Il concerto viene preparato sempre nello stesso modo: non esistono giornate particolari di studio. Quando qualche società, festival o istituzione ci commissiona un programma i musicisti giungono dai vari luoghi d'Italia, si ritrovano in quello straordinario – per acustica e per estetica – contenitore che è il Teatro Bibiena di Mantova in cui si prepara il programma e si distribuiscono le produzioni... Funziona così, con regolarità».

Da quali enti è sovvenzionata la vostra attività?
«Viviamo sostanzialmente di mercato, cioè dei proventi che vengono dall'attività concertistica. Tuttavia abbiamo un contributo del Dipartimento dello Spettacolo della Presidenza del Consiglio dei Ministri per realizzare la nostra stagione concertistica (*Tempo d'Orchestra*, un ciclo di concerti da ottobre ad aprile presso il Teatro Bibiena). La Regione Lombardia ci dà un piccolo contributo, come gli enti locali, ma anche questi sono destinati alla stagione e non all'Orchestra. Possiamo fruire di un buon concorso di piccoli sostegni, tutti finalizzati però alla stagione concertistica di Mantova; unica eccezione è la Fondazione Cariplo di Milano che da qualche anno sostiene l'attività dell'O.C.M. Ribadisco: la vita dell'Orchestra non è sovvenzionata da nessuno se non dal mercato».

Secondo lei, alla lunga, non si esaurisce o si logora il rapporto tra una spalla e il direttore stabile di un complesso?
«La storia e la casistica intorno a noi ci insegna di sì. Io però con Umberto Benedetti Michelangeli [direttore stabile dell'Orchestra, *ndr*] ho un ottimo rapporto che va oltre l'aspetto professionale e prettamente musicale; spero quindi che ciò non accada anche a noi».

In un passato più o meno remoto la differenza tra violino di spalla, *Konzertmeister* e direttore d'orchestra era molto sfumata: non ha mai avuto la tentazione di impugnare la bacchetta?
«Oddio, qualche sera, in allegria, ci si può anche pensare, ma al di là di questo non è mai successo. Io sono molto contento e trovo molta soddisfazione in quelle produzioni in cui, quando l'organico è particolarmente contenuto, dirigo l'Orchestra nel ruolo di *Konzertmeister*, come previsto dalla prassi dell'epoca; questa è una situazione che nel percorso normale dell'O.C.M. capita molto spesso per cui io sono più che soddisfatto e mi accontento di questo: non ho mai avuto velleità direttoriali da bacchetta».

Progetti futuri e sogni nel cassetto?
«La cosa più bella per noi è riuscire a realizzare nel migliore dei modi questa avventura del progetto Beethoven e di poter far sì che con l'Unione Musicale di Torino si stringa un rapporto sempre più saldo; che questo grande atto di coraggio dell'UM produca reciproca soddisfazione e diventi un grande progetto anche a livello nazionale».

Carlo Fabiano

Impara l'arte

di Gabriella Gallafrio

Con *Forme e generi della musica,* edito da Garzanti, Piero Rattalino propone un'analisi scientifica delle strutture portanti del discorso musicale. L'argomento era già stato introdotto dall'autore nelle ultime pagine del *Linguaggio della musica,* della stessa casa editrice, una guida che intende offrire, anche all'ascoltatore meno esperto, una sorta di alfabeto musicale, gli strumenti necessari per affrontare l'impegnativo discorso dell'organizzazione strutturale della musica. Dando per scontato, quindi, che il lettore sia sufficientemente preparato per affrontare questa "avventura", Rattalino si addentra nell'analisi delle forme operando innanzi tutto due grosse suddivisioni fra le forme monotematiche e quelle pluritematiche. Partendo dalla definizione di tema come "idea musicale fondamentale, suscettibile di sviluppo, elaborazione e variazione", il discorso si arricchisce immediatamente di esempi musicali. Particolarmente curiose ed esemplificative sono le prime improvvisazioni alla tastiera del genio mozartiano che, all'età di cinque anni, aveva già intuito gli elementi fondamentali della struttura compositiva della musica classica: la tripartizione del tema in esposizione, sviluppo e ripresa. In alcuni capitoli seguenti, analizzando il rapporto tra musica e parole, Rattalino ci fa osservare come quella stessa forma monotematica tripartita, sia alla base dell'organizzazione architettonica della *Tosca* pucciniana: sono trascorsi centoquarant'anni ma l'idea strutturale di base è rimasta immutata. Nella parte dedicata alle forme pluritematiche particolarmente esauriente è il discorso sulla forma bitematica tripartita, lo schema che generalmente interessa il primo tempo di una sonata, di un concerto o di una sinfonia del periodo classico. L'esempio riportato è quello del *Presto* conclusivo della *Sonata op. 27 n. 2* di Beethoven, il cui *Adagio sostenuto* iniziale era già stato commentato in precedenza, e l'analisi dell'autore è coadiuvata dal cd accluso al volume. Non è sempre facile passare dall'analisi musicale, molto tecnica e dettagliata, al corrispettivo sonoro. Un aiuto potrebbe sicuramente fornirlo la partitura, ma l'autore parte dal presupposto che il suo lettore possa anche non essere in grado di leggerla. Più interessante diventa quindi, partendo dall'esempio dell'*op. 27*, allargare il discorso alle altre sonate per pianoforte e osservare in che modo Beethoven, nell'ambito di uno schema formale ben preciso, sappia di volta in volta reinventarlo, fino a spingersi al superamento dello stesso. La terza parte del volume è dedicata alla classificazione dei vari generi musicali. In ogni capitolo si affronta un genere specifico e l'analisi, cominciando dalla sonata e terminando con la musica teatrale, procede per molteplici prospettive che si intrecciano fra loro. Innanzi tutto il punto di vista storico, fondamentale per avere una conoscenza completa dei compositori che si sono misurati nei vari ambiti musicali, e per comprendere in che misura il loro apporto abbia contribuito allo sviluppo e alla trasformazione dei generi stessi. In secondo luogo il discorso è affrontato da un punto di vista descrittivo, meno analitico rispetto alle prime due sezioni del volume e, di conseguenza, più leggibile anche dal profano. Con l'aiuto di una straordinaria varietà di esempi musicali, molti dei quali riportati anche nel cd allegato, i termini di suite, concerto, variazione, *Lied*, fuga non restano più delle entità astratte, semplici termini ai quali è difficile dare una connotazione concreta, ma assumono le loro singole identità formali, con le loro peculiarità e differenze. Una terza prospettiva di analisi è quella aneddotica: spesso, infatti, il racconto di qualche episodio particolare, legato alla storia di una composizione, è l'elemento che si stampa più di altri nella nostra memoria e, soprattutto, incuriosisce in modo particolare chi non è del mestiere e non conosce da vicino l'ambiente musicale. Gli ultimi tre capitoli sono da considerare a parte rispetto a questo discorso. Nel primo, *L'organizzazione sonora del palcoscenico,* si affronta il problema dell'equilibrio fra le diverse fonti sonore di uno spettacolo lirico; in *La musica d'uso,* invece, l'autore offre una panoramica del settore musicale più leggero, sviluppatosi parallelamente al genere della musica cosiddetta seria, ma ugualmente riconosciuto dal pubblico. Con *La musica d'avanguardia*, Rattalino evidenzia infine le difficoltà di comprensione e di divulgazione della musica colta contemporanea, e conclude affermando che la nuova sfida per un compositore dei nostri giorni è trovare la giusta strada per la riconquista del pubblico.

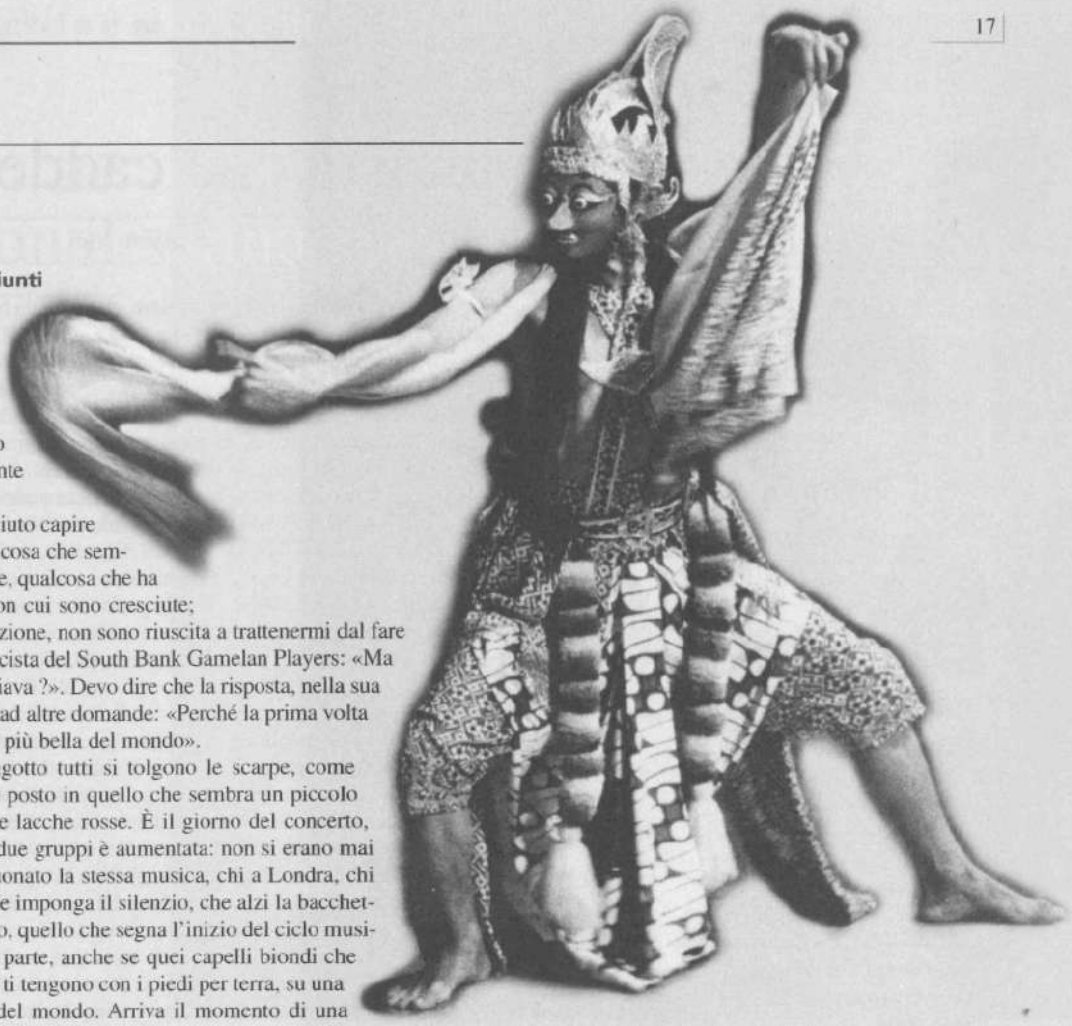
DIETRO LE QUINTE DI
SETTEMBRE MUSICA

Gli incredibili mix

Certo qui le giornate non sembrano scorrere tutte uguali, «Qualche nuovo problema si presenta sempre!» dicono in coro gli organizzatori. Ma quali sono gli imprevisti che possono capitare in un festival? Non c'è limite alla fantasia: può succedere che l'autobus buchi una ruota e porti in ritardo i musicisti alle prove, che gli strumenti si rompano nel trasporto, che le valige con le partiture dell'orchestra si perdano nei meandri di un aeroporto, che vengano offerti per sbaglio panini al prosciutto ad artisti musulmani, che il *phon* si inceppi mezz'ora prima del concerto lasciando la cantante con i capelli grocciolanti. Ma anche quando non succede nulla di stravagante si ha la sensazione che il meccanismo che permette di andare in scena 37 volte di seguito in 18 giorni sia delicato anche se rodato dall'esperienza.
Abbiamo passato un luminoso giorno di settembre facendo finta di essere un nuovo pacco a carico, un pacco dotato di occhi e orecchie per cercare di raccontare com'è un giorno normale in un grande festival internazionale.
Come in gita turistica, la giornata inizia con l'appello sull'autobus che deve portare tutti alle prove: Monde, Noor, Elizabeth, Sasta, John, Sito, Bradley e i nomi, le facce, le nazionalità si intrecciano creando subito un bel *mix*. Forse questo non è il gruppo più esotico che sia passato a *Settembre Musica*, forse i pigmei appena sbarcati avevano un'aria più smarrita

del festival

di Paola Giunti



e i monaci tibetani sicuramente erano più ascetici, ma la combinazione di biondi musicisti britannici che hanno deciso di suonare solo musica giavanese e un gruppo di danzatrici di Yogyakarta crea sicuramente qualche curiosità.
Non so a voi ma a me sarebbe sempre piaciuto capire perché le persone si consacrano a qualche cosa che sembra molto lontano dal luogo in cui sono nate, qualcosa che ha un sapore decisamente diverso dal latte con cui sono cresciute; quindi, dopo brevi convenevoli di presentazione, non sono riuscita a trattenermi dal fare la fatidica domanda a un gentilissimo musicista del South Bank Gamelan Players: «Ma perché ha deciso di suonare la musica di Giava ?». Devo dire che la risposta, nella sua assoluta semplicità, non ha lasciato spazio ad altre domande: «Perché la prima volta che l'ho ascoltata mi è sembrata la musica più bella del mondo».
Appena arrivati sul palcoscenico del Lingotto tutti si tolgono le scarpe, come vuole la tradizione orientale, per prendere posto in quello che sembra un piccolo tempio portatile con i suoi ori, i draghi, le lacche rosse. È il giorno del concerto, sono le ultime prove e la confidenza tra i due gruppi è aumentata: non si erano mai incontrati prima, ma avevano pensato e suonato la stessa musica, chi a Londra, chi a Yogyakarta. E così, senza un direttore che imponga il silenzio, che alzi la bacchetta, dal tamburo centrale parte il primo gesto, quello che segna l'inizio del ciclo musicale e sembra subito di essere da un'altra parte, anche se quei capelli biondi che spuntano dai gong o la cravatta *regimental* ti tengono con i piedi per terra, su una terra che conosci, quella della tua parte del mondo. Arriva il momento di una pausa e tra una sigaretta e un bicchiere di succo di frutta ascolto conversazioni nelle quali si intrecciano i ricordi delle giornate torinesi passate tra una cioccolata da Baratti, un picnic sul Po e una spedizione al mercato, dove gli inglesi hanno trovato tutto *extremely cheap* e le belle giavanesi tutto assolutamente inaccessibile, visto che al di sotto di un dollaro neanche nei nostri mercati si può trovare granché. Prima di riprendere la prova bisogna però risolvere ancora qualche problema tecnico tipo: come fa il tecnico alla *consolle* a capire quando è finito un brano per abbassare le luci o quando alzare il microfono della cantante? Se fosse la solita musica sarebbe semplice, c'è una partitura, basta leggerla; ma qui ci sono solo numeri scritti su un pezzo di carta più simili – per un occhio inesperto – alla schedina del Totocalcio che a un brano musicale, anche se ovviamente vogliono dire intervalli, ritmi, tempi. Questa sera al concerto ci sarà un gran scambio di sguardi, visto che non ci potranno essere parole e le spiegazioni sarebbero troppo complicate, forse un cenno con la mano e chi sta ai comandi capirà che è il momento di schiacciare l'interruttore delle luci. A due ore dall'inizio della serata comincia la vestizione, i costumi sono arrivati da Giava e un distinto signore che sembra appena uscito dalla *City* londinese si stira il *sarong* nel corridoio davanti ai camerini. Mentre il ferro da stiro passa di mano in mano, alcune eteree danzatrici, sottili come un foglio di carta, si alzano in punta di piedi per conquistare un angolo dello specchio e rifinire il trucco: un pesante *make up* che ingessa i volti. I vestiti femminili sono complessi e le stoffe vengono strette così tanto intorno a un giro vita da pulcino che, nonostante siano lunghe alcuni metri, non se ne percepisce lo spessore. Queste artiste sono belle da fare invidia, con quel loro modo di muoversi come se fossero dipinte. Intanto, dal camerino di fianco, esce un danzatore: è già vestito e truccato, lo guardo allontanarsi e mi sembra un uccello del paradiso nel suo svolazzare di piume colorate. Manca poco all'inizio dello spettacolo poi il re Klana Séwandana si struggerà d'amore per la principessa Candra Kirana e le schiere delle principesse Windaningrum e quelle della principessa Kurosin si scontreranno: se non è la musica più bella del mondo ci assomiglia.

Bruno Leonardo Gelber

Il pianista che cadde sulla terra

di Gianni Nuti

A vedere il suo viso ampio, coperto di capelli e sopracciglia scure, quasi corvine, le labbra sottili e serrate, due fessure d'occhi feline che semi-nascondono pupille profonde e insieme respingenti, Bruno Leonardo Gelber non sembra originario d'alcun paese o ceppo etnico della terra. Così è, difatti. La sua storia e i suoi geni mescolano caratteri di più popoli (il tedesco mitteleuropeo, il latino, il sudamericano) e forse di nessuno. La sua personalità musicale si manifesta al meglio quando raccoglie le grandi sfide romantiche lanciate da Liszt, Schumann e Beethoven che pesano qualità, pronuncia e intensità d'ogni nota con la gravità di chi sanziona qualcosa di definitivo per le sorti del mondo. Il pianista sa tuttavia attenuare la durezza asseverativa teutonica, senza perdere l'amore per ciò che è esatto, con un calore e un disincanto tutti latini: chi vive attorno al Mediterraneo sa bene che il bello è *charmant* e evanescente.

La sua energia vitale apparentemente inesauribile, che gli consente di sostenere programmi lunghi e ardimentosi, è tipica di chi nasce ai lembi estremi del mondo (l'Argentina, nel caso di Gelber), si nutre di ritmo prima ancora che di canto e cerca un varco per avvicinarsi al centro, che poi è un bersaglio inesistente.

Ciononostante nessun paese può rivendicare la paternità di questo pianista: egli è nella sostanza alieno al mondo, i suoi occhi non aprono vie d'ingresso, marcano una distanza indeterminata. La sala da concerto diventa teatro di una visitazione: la totale identificazione dell'uomo con il fluire della musica, frutto di concentrazione estrema e di tensione verso la perfezione espressiva, magnetizzano l'uditorio rendendolo partecipe di un rito, più che di un fatto, ma non l'avvicinano alla fonte.

Sarà per questo che Gelber non è così noto come meriterebbe, nonostante già a quindici anni abbia suonato il concerto di Schumann sotto la bacchetta di un ammirato Lorin Maazel, sia stato l'ultimo e il migliore allievo a Parigi di Margherite Long, una delle grandi didatte del secolo, abbia debuttato giovanissimo alla Carnegie Hall incensato da un critico temibile come Schoenberg. Durante una carriera ricca di quasi cinquemila concerti in ogni parte del mondo ha lavorato con i più importanti direttori del Novecento, tra cui Ernest Ansermet (con cui debuttò negli Stati Uniti allo Stanford Festival), sir Colin Davis, Sergiu Celibidache; un suo cd con l'integrale delle sonate di Beethoven che ha inciso per Denon è stato definito nel 1989 dal New York Times come una delle migliori registrazioni dell'anno, e ha ottenuto il premio dell'Académie de Paris. Eppure quello spirito ascetico e poco incline a compromessi con i giochi del mercato che vocia attorno all'arte lo lascia ai margini dei riflettori.

Questo è tutt'altro che un limite.

Lui stesso sostiene che, al di là della perfezione esecutiva, un concerto acquista senso quando crea un sentimento di pienezza interiore in ciascun presente e di comunione tra il compositore e il pubblico: l'interprete, umile servo della musica, si eclissa quanto più sa far confluire completamente il proprio essere nella forma che egli stesso ha determinato. Non è una sparizione ma una magia. In un'intervista afferma di avere conservato lo stupore della fanciullezza, l'attitudine alla meraviglia. In questo sta il segreto dell'eterna giovinezza di un artista che, nel caso di Gelber, nasce da un'esperienza di sofferenza che mi piace ricordare, anche se, in apparenza, sembra un tratto biografico un po' deamicisiano. Colpito all'età di sette anni da una grave malattia, il pianista argentino fa della musica un appiglio alla vita e una pozione magica per la guarigione: per poter continuare a suonare, si fa infilare il lettino sotto il pianoforte. Ricordo una canzone di qualche anno fa di Angelo Branduardi che riportava un'antica leggenda nordamericana: *«Il volto tuo che ho disegnato / chino per terra io l'ho dipinto / ho usato il nero per i tuoi occhi / e rossa sabbia per la tua bocca / verrà la pioggia e lo laverà / confonderà i suoi colori / e quando il vento sarà passato / sarò alla fine guarito»*. La musica, fatta di disegni sulla sabbia, per il suo potere di rivelarsi e scomparire può sanare molti mali della vita, mantenere la consapevolezza di quanto transeunti siano le forme e stupefacente vederle scomparire e aiuta a non credere, illudendosi, di saper costruire torri inoppugnabili, imperi invincibili, salde esistenze.

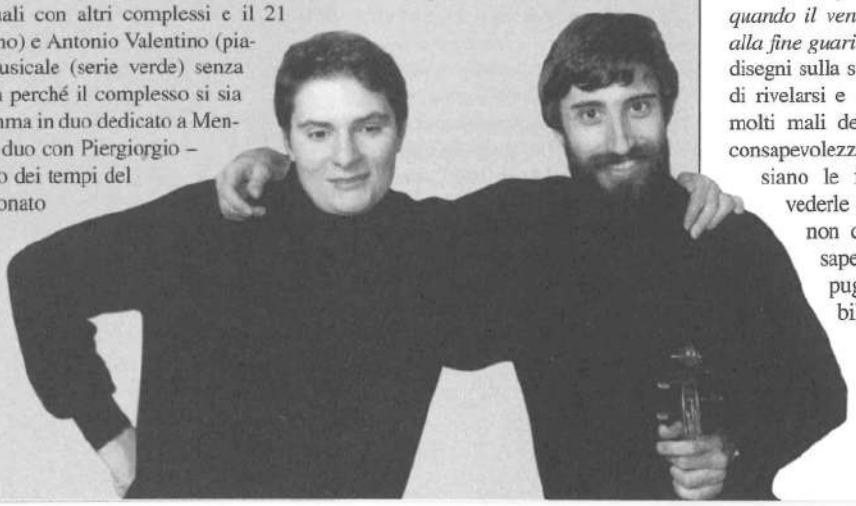
MERCOLEDÌ 7 NOVEMBRE
CONSERVATORIO ore 21
serie verde

Bruno Leonardo Gelber
pianoforte

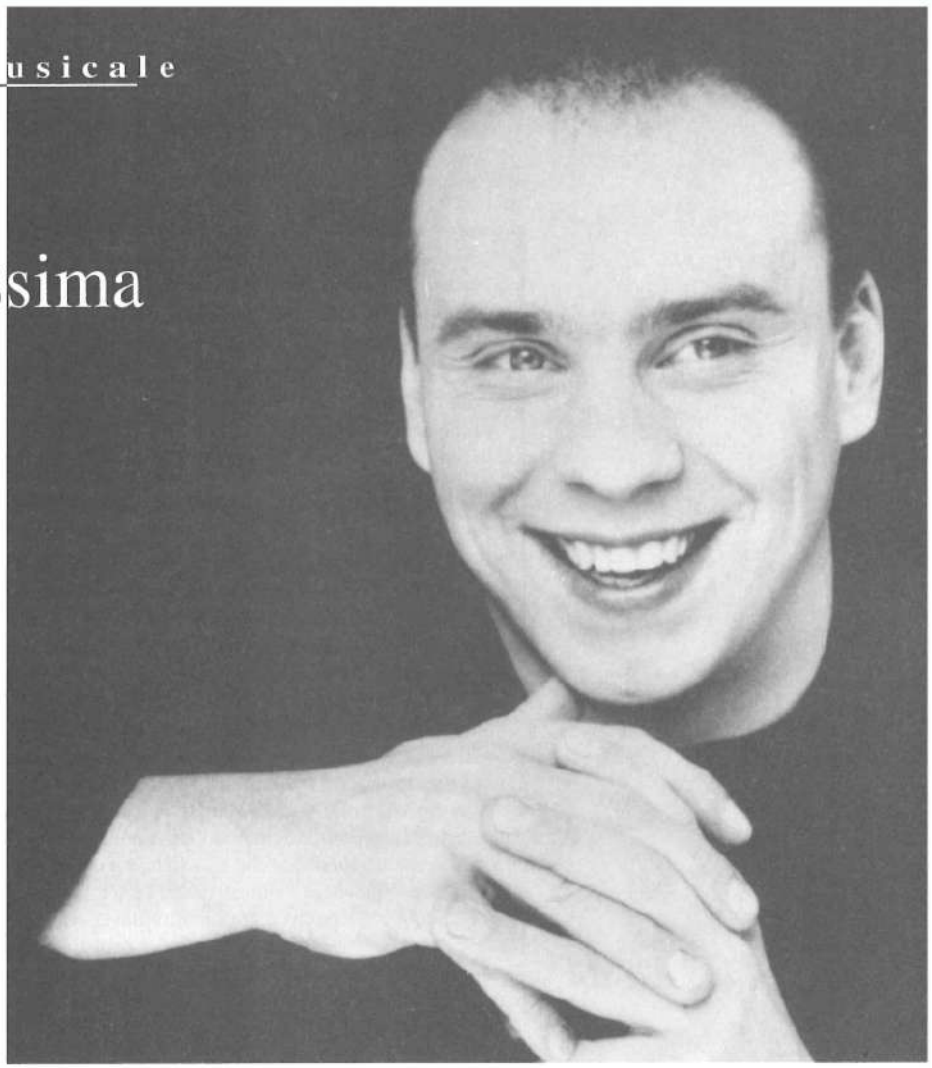
Musiche di Mozart, Schubert, Schumann

On the road

Il cammino musicale del Trio Debussy dall'ormai lontano 29 aprile 1997, ultimo impegno concertistico in qualità di complesso residente dell'Unione Musicale, non ha mai subito interruzioni e, come era auspicabile, si è intensificato e ramificato in più direzioni, come testimoniano la regolare presenza nei cartelloni di alcune tra le società musicali italiane più blasonate, i concerti passati e futuri in Argentina e Spagna, la collaborazione prevista per il 2003 con l'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia diretta da Jeffrey Tate e la partecipazione al progetto *Caleidoscopio* insieme con due noti musicisti *free jazz* e le trascrizioni e gli arrangiamenti di Andrea Chenna. A confermare la vocazione cameristica a tutto tondo dei componenti del Trio ci sono le collaborazioni individuali con altri complessi e il 21 novembre Piergiorgio Rosso (violino) e Antonio Valentino (pianoforte) torneranno all'Unione Musicale (serie verde) senza Francesca Gosio (violoncello), non perché il complesso si sia sciolto, ma per proporre un programma in duo dedicato a Mendelssohn e Prokof'ev. «Suonare in duo con Piergiorgio – dice Valentino – mi dà l'entusiasmo dei tempi del Conservatorio e anche l'aver suonato con altri colleghi mi fa ancor più apprezzare le prove con il "mio" violinista, con il quale ovviamente ho una intesa totale».



Matthias Goerne: una via personalissima



di Marina Pantano

Matthias Goerne si è rapidamente affermato come il più autorevole interprete liederistico dai tempi di Dietrich Fischer-Dieskau, che, insieme a Elisabeth Schwarzkopf, è stato il più illustre dei suoi insegnanti. Altrettanto illustri sono stati i suoi primi partner pianistici, Alfred Brendel e Vladimir Ashkenazy, con i quali ha esordito e ha inciso interpretazioni memorabili. Accanto alle doti artistiche rare e indiscutibili, Goerne sfoggia una personalità e un gusto individualissimi che trapelano in un repertorio molto raffinato quanto selettivo, ricco di rarità, ma con alcuni capisaldi.

Maestro Goerne, dopo la *Schöne Müllerin* di due anni fa, torna a Torino riproponendo Schubert e la sua *Schwanengesang* accanto al ciclo *op. 39* di Schumann. Quali punti in comune tra questi due autori giustificano la loro costante presenza nei suoi *recital*?
«Schubert e Schumann sono per me i compositori più importanti di tutto il repertorio liederistico tedesco. Ci tengo a precisare che, esprimendo questa mia preferenza, non intendo dare un giudizio di qualità, ma solo ed esclusivamente di gusto, il mio personale, e il gusto come si sa è un dato soggettivo. Lo stile di Schubert è diverso da quello di Schumann, come da quello di qualsiasi altro autore. Entrambi sono due individualità uniche. Schubert ebbe una vita veramente difficile, ma seppe reagire bene, non perse mai la speranza, non corse mai il pericolo di cadere in una disperazione insana. La sua mente rimase chiara, forte e attaccata alla vita fino alla fine, che giunse purtroppo molto presto. Al contrario Schumann divenne veramente malato, divenne pazzo. A parte queste differenze, trovo che la personalità di entrambi sia stata estremamente viva, umana, e che continui a parlarci attraverso la loro musica».

Nonostante il *Lied* rappresenti il suo ambito d'elezione, non sono mancate in questi anni sue apparizioni teatrali che hanno suscitato entusiasmo. Quali sono i criteri di selezione? Sono i compositori o i ruoli ad avere un peso determinante?
«Il repertorio lirico mi mette spesso in difficoltà: faccio fatica a trovare lavori per i quali provo un sincero interesse e allo stesso tempo patisco la mancanza di libertà e autonomia che invece ti offre la programmazione concertistica. Il mio repertorio e la mia conseguente attività teatrale sono la dimostrazione di quanto ho detto: negli ultimi due anni ho cantato nel *Flauto magico* a Salisburgo e al Metropolitan, nel *Wozzeck* a Zurigo e al Covent Garden e ho ricoperto il ruolo principale di una nuova opera di Henze. Anche i miei primi passi sono stati significativi in questo senso: sono passato dall'università direttamente al palcoscenico dell'opera di Henze *Der Prinz von Homburg*. Per un cantante d'opera questa è una via senza dubbio atipica di costruirsi il repertorio, ma non ho altre chance se voglio dare spazio ai miei interessi. Non mi piace la routine consueta: oggi il Conte in Mozart, domani Wolfram in *Tannhäuser*».

Ci sono punti in comune tra l'opera e il *Lied*? Che ruolo ha il pensiero teatrale nell'interpretazione liederistica?
«L'essere su un palcoscenico con la presenza di un pubblico che ascolta e che vede dà una dimensione teatrale anche al canto di un *Lied*. L'artista deve però fare molta attenzione. Non si tratta di teatro. Si possono trasmettere emozioni e sentimenti con gli occhi e con il viso. Ma tutto si ferma qui. Questo è l'unico tipo di presenza scenica da ricercare. Non c'è posto per i movimenti. Sarebbero completamente fuori stile. Ciò che conta è invece arrivare alla più ampia gamma di colori e di effetti dinamici che la voce possa ottenere. Questo non significa che non si debba impiegare molta energia».

Dopo tanti pianisti illustri, ora sono frequenti e regolari le collaborazioni con artisti della nuova generazione. Due parole su Eric Schneider.
«Ci incontrammo dieci o dodici anni fa a Berlino nel corso di una *masterclass* tenuta dal mio insegnante Dietrich Fischer-Dieskau. Ci conoscemmo e demmo vita a una collaborazione davvero straordinaria. Adesso diamo venticinque, trenta concerti l'anno e trovo che sia proprio una fortuna poter lavorare con un partner giovane, dalla tecnica perfetta e con una formazione completa. È fantastico».

INTERVISTA

MERCOLEDÌ 28 NOVEMBRE
CONSERVATORIO ORE 21
serie blu

Matthias Goerne *baritono*
Eric Schneider *pianoforte*

Musiche di Schubert, Schumann

In alto, Matthias Goerne
Qui sopra, Eric Schneider

INTERVISTA

Il clarinetto, la mia voce

di Marina Pantano

Una delle più grandi soliste dei nostri tempi, Sabine Meyer, è nata vicino a Stoccarda in una famiglia di musicisti. Dopo una strepitosa carriera in orchestra la vocazione solistica si è definitivamente imposta mettendo in luce nel clarinetto una personalità spiccata al femminile come non era mai stato dato di cogliere in passato.

Signora Meyer, lei è considerata la protagonista della rinascita del clarinetto moderno: come dimostrano le sue incisioni e i programmi dei suoi concerti, il repertorio si è significativamente ampliato grazie a lei e ai suoi due complessi, sia per l'esecuzione di pagine dimenticate, sia per la costante collaborazione con compositori contemporanei dei quali è diventata dedicataria e interprete di fiducia. Ma è lo strumento stesso che tra le sue mani sembra essersi trasformato. È d'accordo?
«Si, lo credo anch'io. Io dico sempre che il clarinetto ha uno sterminato repertorio timbrico, un'infinita gamma di colori. È una caratteristica che non smetterà mai di sbalordire. Ma se pianisti e violinisti hanno da sempre cercato di arricchire la loro tavolozza sonora attraverso il tocco o qualsiasi altro espediente tecnico, i clarinettisti si sono sempre accontentati di un colore o due. Il *sottovoce* era uguale in Brahms o in Stravinskij. Il clarinetto è invece uno strumento molto flessibile e io ho cercato subito di sfruttare completamente tutte le sue possibilità in questo senso. Per fare questo ho pensato che la cosa migliore fosse cercare di imitare i cantanti».

GIOVEDÌ 22 NOVEMBRE ore 20.30
VENERDÌ 23 NOVEMBRE ore 21
AUDITORIUM DEL LINGOTTO

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
George Pehlivanian *direttore*
Sabine Meyer *clarinetto*

Musiche di Strauss, Hosokawa, Bartók

Chi è stato il suo modello? A quale clarinettista o musicista si è ispirata?
«Nessun clarinettista [ride]. Dai cantanti come ho detto ho imparato molto. Heinz Holliger è stato il mio vero modello: ha suonato una quantità incredibile di musica per strumento a fiato. Ma non solo: ha suonato in modo fantasticamente estremo, senza farsi bloccare, ingabbiare da schemi rigidi o precostituiti e ha sempre cercato di esprimere con la musica i suoi sentimenti, le sue ragioni. Ha avuto la grande pretesa di usare il suo strumento, l'oboe, come una voce per parlare. Ed è davvero un peccato che pochissimi clarinettisti abbiano provato a fare ciò. Troppo pochi».

Quando nel 1983 Herbert von Karajan la chiamò a ricoprire il ruolo di primo clarinetto dei Berliner Philharmoniker, l'Orchestra si ribellò. Divenne un caso internazionale nel mondo musicale. I Berliner dissero che lei non poteva suonare in un'orchestra perché non era in grado di amalgamarsi, perché era troppo "solista". Era vero? Esiste una vocazione solistica?
«Non dissero proprio così. A Berlino il problema era in realtà di natura politica e non aveva niente a che fare con me. La vera questione era tra Karajan e i Berliner che in trent'anni avevano accumulato molte tensioni. Videro in me un mezzo per ottenere qualcosa. Il solista? Io suono molto volentieri i concerti solistici, certamente, ma anche in questo caso cerco sempre di fare, in una dimensione più ampia, musica da camera, che è la mia vera riserva di ossigeno. Non mi piace mettermi di fronte a un'orchestra e dire io suono le mie cose e voi dovete venire con me. Cerco sempre di sentirmi una parte di essa, di ascoltare, di reagire con gli altri. Penso che ci si possa e ci si debba ispirare reciprocamente. Questa è l'unica cosa che conti per me in quel ruolo».

Ma Berlino è stata comunque la tappa più importante della sua carriera? Quali sono state le altre e quali persone hanno avuto per lei un peso fondamentale per l'indirizzo della sua vita artistica?
«Non posso dire che i Berliner siano stati la tappa più importante. Rappresentarono certamente una svolta per la mia carriera, perché divenni improvvisamente molto famosa. Ma niente di più. Fu una parte, ma non la più importante. Ha avuto molto più peso il suonare tantissimo, ancor prima di Berlino, in orchestra e in gruppi cameristici. Naturalmente è stato un bellissimo periodo della mia vita, ma non lo rimpiango. Le persone? Le più importanti sono state senza dubbio il mio insegnante Hans Deinzer dal quale ho imparato molto dal punto di vista musicale e umano. Poi naturalmente Gidon Kre-

L'abbandono dell'ego

L'essere umano, la natura e il loro rapporto reciproco sono i temi che attraversano le composizioni di Toshio Hosokawa, nato a Hiroshima nel 1955 e formatosi musicalmente in Germania, a Berlino e Friburgo. I prestigiosi premi per la composizione ricevuti, a partire dal 1980, in Europa e in Giappone testimoniano della duplice connotazione culturale riconosciuta alla sua musica, che se da un lato si avvale, tecnicamente e formalmente, dei mezzi mutuati dalle scuole e dal pensiero occidentali, dall'altro recupera gli strumenti e gli atteggiamenti di quelle orientali. Ma è l'integrazione delle due tradizioni ciò che preme e infine prevale nell'esperienza artistica di Hosokawa; è la ricerca di interiorità e di comunione con la natura che unisce Buddismo e Cristianesimo; è la ricerca di sincronia con il ritmo del respiro universale. Il silenzio, la disposizione meditativa, il richiamo sonoro alla natura, il ritrarsi progressivo dell'individualismo, tutto concorre nelle sue composizioni alla rappresentazione di un'esperienza mistica: il viaggio dell'uomo nell'universo, alla ricerca del sé. *(m.p.)*

mer, Heinrich Schiff, Heinz Holliger e non ultimo Sergiu Celibidache con il quale ho lavorato a Monaco quando ero nell'Orchestra Sinfonica della Radio Bavarese. Da lui ho imparato davvero tanto. Una persona straordinariamente interessante».

Abbiamo accennato prima al repertorio. La letteratura lievemente esigua del clarinetto spinge gli interpreti a spaziare da Mozart fino alla musica contemporanea. Quali sono i musicisti di oggi che preferisce, quelli con i quali è più in sintonia e riesce a trovare spazi di collaborazione?
«Non si può suonare per vent'anni sempre e solo i trii di Mozart! Comunque Mozart non lo abbandono mai ovviamente, ma nei miei concerti accanto alle sue musiche c'è sempre spazio per quelle contemporanee. Anche per il pubblico può essere interessante questa combinazione: non ha senso relegare la musica contemporanea in un ghetto, come inevitabilmente diventano certi festival specializzati. Secondo me bisogna ricavarle uno spazio all'interno dei concerti tradizionali. Offrire la nuova musica insieme a quella di repertorio. D'altra parte sono tempi in cui lavorare con un compositore è molto emozionante. Se devo fare dei nomi il primo è senza dubbio Edison Denissov, con il quale ho lavorato intensamente e che tra le altre cose ha scritto per noi [Bläserensemble Sabine Meyer, *n.d.r.*] un ottetto per fiati. C'è poi Toshio Hosokawa del quale ho già eseguito due brani con successo. Ho buoni rapporti con György Ligeti e con Karlheinz Stockhausen con il quale ho lavorato molto e bene. È il compositore più importante di questo momento, secondo me».

Ci dica qualcosa su Hosokawa e sul suo brano che eseguirà a Torino con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai. Sappiamo che è stato commissionato dall'Internationale Musikfestwochen di Lucerna nel 2000 e che le è stato dedicato.
«*Metamorphosis*, nel quale si contrappongono un'orchestra principale e una compagine più piccola che funge da eco ed è guidata da un altro direttore, è un brano molto stratificato dal punto di vista timbrico. Hosokawa dice di essersi ispirato a una serie di quadri che simboleggiano un'esperienza mistica. L'ultima immagine raffigura un uomo all'aperto, un albero, l'atto della meditazione. La musica inizia lentamente per aumentare gradualmente fino a un punto culminante, che non coincide con un'esplosione del volume, bensì con effetti sonori vicini al respiro, anche nella parte del clarinetto. Gradualmente si ritorna a un andamento sempre più lento fino a concludere con pochissima azione».

Ripensando un po' alla sua passione per la musica da camera sembra che il suo modo di fare musica abbia una specie di dimensione famigliare. La sua attività con il Trio di Clarone sembra confermare tutto ciò.
«Mio padre era musicista. Mio fratello Wolfgang, più grande di cinque anni, è anche lui clarinettista. Abbiamo cominciato a studiare musica insieme. Ho sempre suonato e fatto musica in casa con entrambi. Non si faceva altro. E anche quando capitava di parlare di quello che avremmo fatto da grandi, era normale pensare che sarei diventata musicista, che non avrei seguito nessun'altra strada. Abbiamo poi fondato il Trio di Clarone con mio marito che ho conosciuto ad Hannover all'Università: in occasione di un compleanno di mia madre, il sessantesimo, ci chiedevamo che cosa potessimo regalarle. Ci siamo detti suoniamo un trio di corni di bassetto di Mozart, regaliamole un concerto, e tutti e tre, mio fratello, mio marito e io, ci siamo procurati un corno di bassetto. Abbiamo suonato il trio utilizzando quei tre strumenti come richiede la partitura originale, mentre di solito viene eseguito seguendo la trascrizione per clarinetto e fagotto. Ci ritrovammo a organizzare stabilmente una serie di concerti e con grande successo. Oggi il Trio continua a esistere, naturalmente con un repertorio ampliato. Il motivo per cui provo piacere a suonare con mio marito e con mio fratello è dovuto al fatto che siamo riusciti a trovare una profonda intesa umana oltre che musicale. Quando noi tre suoniamo insieme è tutto così naturale, funziona tutto da sé. Questo è molto bello».

È riuscita a ricreare la stessa complicità "musicale" con i suoi figli, con la sua famiglia di oggi?
«I miei figli hanno quattordici e dodici anni e preferiscono giocare al computer [ride]. Comunque il più grande suona il clarinetto e sta cominciando adesso con il sassofono, mentre mia figlia suona il fagotto. È difficile però nella nostra epoca riuscire a tenere vivo l'interesse dei giovani esclusivamente nei confronti della musica classica, non è più possibile. Il jazz, il blues, la musica pop, sono troppo vitali per non venirne risucchiati. Piacciono anche a me. Sarò già fortunata se i miei figli non perderanno l'interesse totalmente e continueranno a suonare la musica che suono io».

Sabine Meyer

Tutto il Novecento dell'OSN Rai

di Daniele Spini

Esiste per un'orchestra radiofonica una vocazione speciale, anzi un obbligo vero e proprio a proporre la produzione musicale più recente, addirittura sollecitandola e magari assistendola finanziariamente con una commissione? Basta il solo fatto di essere espressione di un'azienda radiotelevisiva a porre a un complesso questo imperativo in misura e con urgenza maggiori di quel che non succeda, per esempio, agli ex-enti lirici? In Italia la storia dei complessi Rai, distesa lungo settant'anni, sembra tutto sommato indicare di sì. Chi ne rilegge le cronologie vede che la musica del Novecento e le novità compaiono più spesso e con maggiore protagonismo, ora nell'uno ora nell'altro cartellone. Rispecchiando com'è logico i diversi indirizzi via via adottati dall'azienda e dalle diverse direzioni artistiche, ma sempre con un primato sostanziale rispetto alle altre grandi istituzioni italiane.

Naturalmente le ragioni di questa diversità possono esser tante. Qualcuna anche molto pratica: ai tempi di quella che potremmo chiamare "la prima Repubblica" delle orchestre Rai, un problema di pubblico quasi non esisteva. Con le debite varianti fra sedi e periodi differenti, le quattro orchestre per molto tempo sono state anzitutto fornitrici della radio. Se avevano anche un pubblico in carne e ossa, tanto meglio; ma il bersaglio primario non era necessariamente quello. Tanto che per decenni alcune stagioni Rai si sono offerte solo a un pubblico di invitati. In molti casi dal pubblico si prescindeva perfino, registrando di fronte alle sedie vuote. Invece il timore di una sala spopolata pesava di più per istituzioni tipicamente territoriali come gli enti lirici, anche in tempi un po' meno preoccupati del rientro finanziario della proposta culturale di quanto non lo sia quello attuale. Il che rendeva automaticamente le orchestre Rai più libere nella loro programmazione.

Altrettanto naturalmente diversità e primato possono non esser stati sempre un merito. Se almeno in parte è vero che in fondo quel che nulla costa nulla o poco vale, il fatto di poter tranquillamente colmare il calendario di un'orchestra con l'esecuzione di musiche d'ogni forma e d'ogni età oltre a togliere remore a una programmazione coraggiosa può anche indurre alla tentazione di abbassare un po' la guardia dal punto di vista del merito. E siccome in ogni proposta che coinvolga i vivi si annida la tentazione del capriccio fine a se stesso, del piacere personale, dell'assistenzialismo, del clientelismo addirittura, negli anni formidabili del monopolio e del sonno dell'*audience* tanta libertà può anche avere indotto ad abbassare un po' la guardia. Chi oggi abbia raggiunto la mezza età difficilmente ha dimenticato certe mezz'ore di tarda mattinata, in cui l'etere familiarizzava il musicofilo con i nomi dei direttori e dei professori di composizione dei conservatori di tutta Italia, che attraverso la radio di Stato maturavano un numero di esecuzioni senz'altro più confortante di quello che la dura legge del mercato avrebbe consentito loro anche nelle stagioni sinfoniche più aperte (*comfort* esteso, con liberalità oggi non più proponibile, a esecutori più meritori per l'impegno profuso in pro dei loro colleghi e coetanei che non popolari per l'autorevolezza e il fascino delle loro interpretazioni).

Ma di questi detriti il passare del tempo fa rapidamente e ampiamente giustizia. E

oggi quel che si ricava dalla storia delle esecuzioni di musiche moderne o nuove da parte della radio italiana e delle sue orchestre conferma il ruolo determinante di sostegno e di diffusione che queste istituzioni hanno potuto, saputo e voluto svolgere. Chi lavora alla programmazione dell'attuale unica orchestra della Rai non può certo dimenticarlo. Uno strumento di produzione musicale si distingue dall'altro per i mezzi che ha, per chi lo gestisce, per chi lo dirige, per la sede in cui opera, per il pubblico che ha, ma anche per la sua storia, per l'identità e la vocazione, appunto, che ne derivano. Nei sette anni della sua esistenza l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai si è posta immediati obiettivi di sopravvivenza, attraverso il consolidamento e il miglioramento della sua qualità, del suo rapporto con il pubblico a Torino e in Italia, della sua dimestichezza con i direttori più autorevoli. Ma ha anche svolto una politica di programmi articolata non come su due corsie parallele, ma al contrario con piena continuità, da un lato sul ripasso continuo del grande repertorio europeo e dall'altro sulla proposta di musiche meno consuete, e fra queste di quelle più recenti: saldandole cronologicamente a quel maggior sinfonismo classico-romantico che resta la base della sua stessa esistenza attraverso una ricognizione sempre più ampia del Novecento storico.

Proprio quest'ultimo aspetto, questa continuità fra passato e presente, è il tema dominante della programmazione 2001-2002. Che ha voluto muoversi in questa direzione anche più decisamente e corposamente che nelle stagioni precedenti: commissioni, prime assolute, prime per l'Italia ma anche tanto, tanto Novecento; prima e dopo quella barriera invisibile ma imbarazzante del 1950, che fondendo insieme avvio del dopoguerra e nascita di alcune (non tutte!) correnti di un'avanguardia oggi a sua volta abbondantemente storicizzata, per troppo tempo ha costituito uno spartiacque più convenzionale che reale. Se è vero che la cultura di oggi sta superando, nella prospettiva della storia, le dicotomie brutali imposte alla lettura della prima metà del secolo da un'esegesi non meno apodittica che coraggiosa, forse chi fa programmazione musicale deve avvertire l'esigenza di dichiarare, con i fatti (e cioè con la stessa proposta culturale), che gli steccati dai quali per molto tempo si è fatta delimitare una presunta categoria del moderno cominciano a presentare varchi assai ampi, consentendo di ricostruire e rintracciare continuità e contiguità a lungo negate dagli stessi interessati. Se è vero che nella luminosa penombra della storia, del tempo trascorso, molti gatti rivelano se non un comune color bigio perlomeno qualche somiglianza nelle striature, forse anche la dialettica fra presente e tradizione (versione acida, declinata nel nostro ideologizzato e polemicissimo passato prossimo, di una sempiterna *querelle* fra antichi e moderni), forse oggi può lasciar spazio alla presunzione di un legame attraverso i salti linguistici e le differenziazioni poetiche. Un modo come un altro, se vogliamo, per confessare che con il Novecento si è forse concluso, almeno in parte, anche il gran travaglio che ne ha tormentato tutta la storia culturale, coinvolgendo proprio la cultura musicale più di ogni altra: fare i conti con l'età romantica, negandola ideologicamente pur mantenendone artificialmente in vita i linguaggi, o per contro tentandone una sopravvivenza con forme comunicative radicalmente diverse, cambiando quasi tutto perché almeno qualcosa rimanesse com'era. A nostra volta ci troveremo ogni giorno di più a fare i conti con il Novecento. Chissà in quali termini: ma intanto, per prepararci a farli, dovremo conoscerlo davvero bene.

Un suono e le sue ombre

Prima ancora di avere toccato uno strumento, ogni interprete possiede un suono con un timbro e un tocco riconoscibili, così come parla con un'inflessione, una cadenza e un colore unici. È anche la voce del suo organismo come corpo vibrante e cassa di risonanza. Tutto sta nell'individuarla e nel manifestarla pienamente al prossimo piegando le mani al pensiero, sfrondando quest'ultimo dell'inessenziale. Ma la partita si gioca su più fronti, uno dei quali ha per superficie e confini lo strumento come arnese. Nell'arte non si tratta di dominare la materia come detta il credo romantico – non è un cavallo imbizzarrito – ma di interrogarla: essa ha una forma, un'anima e un corpo miti, ma vivi. Chi suona dialoga con lo strumento che risponde in parte secondo le sollecitazioni che riceve, in parte secondo la sua propria natura; i caratteri possono essere compatibili, ma necessitare di molto tempo per raggiungere una reciproca confidenza, per suggellare un rapporto di esclusiva intimità. Spesse volte i due parlano lingue diverse e inconciliabili al punto da giustificare un mutuo abbandono. Michele Campanella ha trovato il suo strumento nel 1997, uno Steinway del 1892 prodotto ad Amburgo, emigrato prima a Stoccolma, poi a Milano e infine scomparso fino al 1995, dove riapparve a Roma. Non a caso questo raffinato interprete incontra il suo pianoforte insostituibile in età artisticamente matura, quando, per sua stessa ammissione, rilegge quel virtuosismo lisztiano – che lo aveva fatto conoscere al mondo musicale inaspettatamente e in giovanissima età – in chiave ascetica, operando per sottrazione anziché per addizione o ridondanza. Il pianoforte restaurato e custodito dal laboratorio Valli di Ancona non dà voce a eccessi giovanili, ma a pensieri adamantini, decantati; la sua duttilità timbrica non lascia spazio alle ruvidità e alla freddezza asettica dei paesaggi sonori contemporanei: tutto è avvolto da *nuance* che non sporcano il disegno musicale, ma lo approfondiscono ammantandolo d'ombre lunghe, raccolte dalla memoria storica. E senza cedimenti verso zuccherose cromie *fin du siècle*: la tastiera toccata dal maestro scorre in perfetto equilibrio tra *ésprit de géometrie* e *charme* poetico. La vicenda nobile e misteriosa di questo strumento avanza parallela a quella della famiglia Campanella, genìa di generosi musicisti partenopei, l'ultimo della stirpe non poteva che riconoscere nello Steinway gran coda modello D-247 marticola n. 70768 la voce sua e dei padri, con i quali condivide non solo geni, ma anche un'indiscutibile e versatile genialità. *(g.n.)*

GIOVEDÌ **29** NOVEMBRE ore 20.30
VENERDÌ **30** NOVEMBRE ore 21
AUDITORIUM DEL LINGOTTO

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai
Lü Jia *direttore*
Michele Campanella *pianoforte*

Musiche di Brahms, Testi, Schubert

Geniale Dutoit

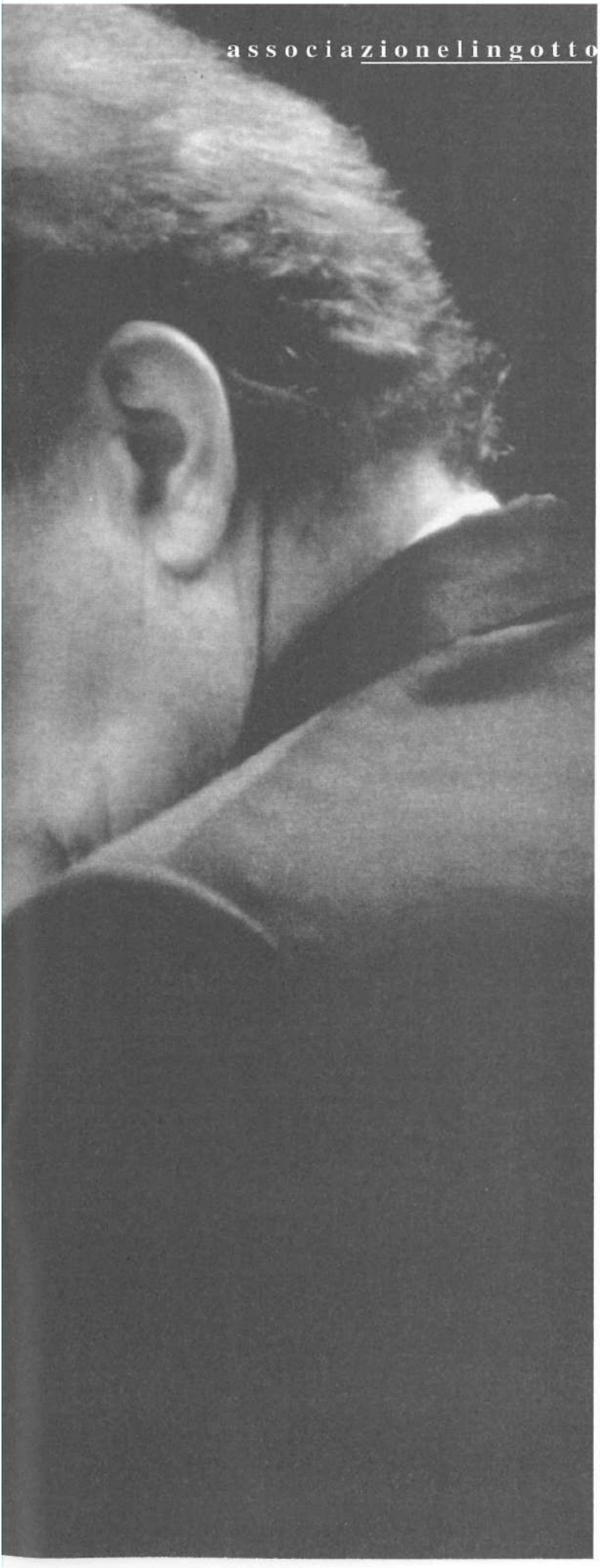
di Savina Neirotti

«A parte la tecnica, bisogna imparare a reagire. La mente, gli occhi: se non li usi tutti i giorni, li perdi» ("La Scena Musicale", settembre 2000). Charles Dutoit è rapido, preciso, affascinante. E soprattutto all'erta: sembra sapere esattamente come fare le cose, ma sa aspettare per capire dove e quando, riuscendo a imprimere alle sue azioni quel leggero senso di anticipo che crea stupore. «Quando si parlava di registrazione digitale e il *compact disc* uscì sul mercato nel 1980, Dutoit fu rapido a far propria la nuova tecnologia. La registrazione di *Daphnis et Chloé* fu la quarta registrazione in digitale disponibile al tempo: questa velocità aiutò a far notare la OSM» ("La Scena Musicale", settembre 2000). La OSM è l'Orchestre Symphonique de Montréal, di cui è direttore stabile da quasi venticinque anni e, come spiega Harry Rolnick, «Charles Dutoit è una vera rarità, un direttore monogamo… per carità, non che sia così costante. Ogni tanto fa le sue scappatelle con altre orchestre. Ma in un'epoca in cui i direttori cercano di mettere in carnet tante orchestre quante le donne sedotte da Don Giovanni, è un modello di stabilità. Ci sono i precedenti. Herbert von Karajan, per esempio, è rimasto con i Berliner per trentaquattro anni. Ma per un direttore noto restare con un'orchestra in un luogo relativamente fuori dai riflettori come il Canada è una conquista importante» ("The Regent Magazine", 1998). Quando parla dell'OSM parla di un *team*, dice che è il suo strumento. Uno strumento da cui ottiene il suono che desidera, e con il quale ha fatto più di ottanta registrazioni, vincendo quaranta premi internazionali. Ma il costante senso di accelerazione che lo caratterizza gli ha permesso di girare il mondo alla guida delle orchestre principali, e di avere rapporti stabili con almeno due di esse: l'Orchestre National de France (direttore principale dal 1991 al 2001) e la Philadelphia Orchestra (direttore della serie di concerti al Saratoga Festival e dei concerti estivi al Mann Music Center). Nel mondo musicale è noto per la sua capacità di studiare nuove composizioni in tempi brevissimi: «Quando ero giovane mi ci volevano mesi per studiare una partitura; adesso mi basta qualche ora». Questo gli permette di avere un repertorio amplissimo (solo con la OSM, 7000 composizioni in vent'anni) e di poter continuare a incentivare la musica contemporanea, commissionando nuove partiture. Ci si chiede come riesca a ottenere i risultati che ha, poi si mettono insieme un po' di sue dichiarazioni e si arriva capire come quest'uomo abbia costruito un metodo di studio infallibile, che gli permette di migliorare nel tempo, non solo grazie all'esperienza, ma proprio grazie a "cosa" studia. Lui stesso afferma: «Bisogna avere un'educazione liberale e una buona conoscenza del repertorio per sapere cosa si vuole ottenere. Alcuni pensano che la musica sia un fatto istintivo e che l'arte sia trascendentale. Certamente, si tratta di una dimensione importante, ma per fare musica devi conoscere il contesto» ("En Route", maggio 1997); e ancora, anche a proposito delle prove d'orchestra: «Non ha alcun senso provare e riprovare continuamente l'opera dall'inizio alla fine, perché anche gli errori continuano a ripetersi. Bisogna provare cinque battute qua e sei là. E poi vivere con la musica, leggere di musica, imparare altre cose che hanno a che fare con la partitura, memorizzarla e analizzarla». Guardando indietro ai suoi esordi, ci si accorge che la sua formazione rispecchia l'uomo che è oggi: fino a undici anni non ha preso in mano lo strumento, perché si sentiva portato per le scienze. Sapeva leggere la musica in quanto necessaria parte dell'educazione, ma non era il suo obiettivo. Fino a tredici anni, quando conobbe il fanciullo prodigio Roberto Benzi, non aveva voglia di studiare. Poi in un anno e mezzo, incentivato, ha fatto quello che altri fanno in cinque, senza mai abbandonare gli studi scientifici. È laureato in matematica, conosce sette lingue e ha studiato violino, viola, pianoforte, percussioni, composizione e direzione

MARTEDÌ 6 NOVEMBRE ore 20.30
AUDITORIUM DEL LINGOTTO

Orchestre National de France
Charles Dutoit *direttore*

Musiche di Berlioz, Debussy, Roussel, Ravel



d'orchestra; non smette mai di studiare, come è evidente da questo racconto: «Dopo essersi diplomato al Conservatorio e aver conseguito la laurea in matematica, Dutoit decise di dedicarsi alla musica e di ampliare la sua cultura. Studiò le lingue, tra cui l'inglese e l'italiano, storia dell'arte, sociologia, economia e scienze politiche: il contesto sociale in cui nascevano la musica e le arti» ("La Scena Musicale", settembre 2000). La sua fama è anche legata all'esecuzione della musica francese nonostante lui rifiuti, vista l'ampiezza del suo repertorio, di farne una bandiera: «Molte orchestre – spiega – possono suonare bene Debussy e Ravel, ma un direttore può fare la sottile differenza: può aggiungere un po' di sale e pepe qua e là. Non si tratta di interpretazione ma di chimica: quella sfumatura in più che dà il tocco finale» ("The Regent Magazine", 1998). La parola chiave per Debussy? «Trasparenza». E il compositore da clonare, fosse mai il caso? «Musicalmente, c'è un solo compositore da clonare. L'unico che ha sempre cambiato senza mai essere *trendy*. Si tratta di Bach».

Orchestre National de France

Nel 1934 la Francia creò la sua prima orchestra sinfonica stabile, l'Orchestre National de France: Désiré-Emile Inghelbrecht, primo direttore principale, iniziò la tradizione musicale dell'Orchestra creando un repertorio basato sulle composizioni di Debussy e Ravel ma aprendosi anche alle musiche di altri Paesi. Dopo la guerra, si sono succeduti nella carica di direttore principale, Manuel Rosenthal, Roger Désormière, Charles Münch, Maurice Le Roux e Jean Martinon. Negli anni 1973-75 è stato primo direttore ospite Sergiu Celibidache, cui è succeduto Lorin Maazel, divenuto in seguito direttore musicale dell'Orchestra. Dal 1987 al 1998 Jeffrey Tate ha occupato il ruolo di primo direttore ospite, mentre Charles Dutoit è stato nominato direttore musicale nel 1991. Dalla stagione 2002-2003 direttore musicale dell'Orchestra sarà Kurt Masur.

L'Orchestre National de France tiene circa settanta concerti all'anno a Parigi, in particolare al Théâtre des Champs-Elysées, sua sede principale, e svolge tournée in Francia e all'estero: nel 1997 si è esibita negli Stati Uniti e nei Balcani, nel 1998 in Spagna e Germania, nel 1999 in Sudafrica, nell'Europa Centrale e in Cina.

Nel corso della sua storia ha collaborato con artisti quali Martha Argerich, Leonard Bernstein, Yo-Yo Ma, Kurt Masur, Yehudi Menuhin, Riccardo Muti, Mstislav Rostropovič, Seiji Ozawa e Yuri Temirkanov.

L'Orchestre National de France ha tenuto a battesimo importanti composizioni quali *Le Soleil des eaux* di Boulez e *Turangalîla-symphonie* di Messiaen (1950), la *Prima sinfonia* di Dutilleux (1951) e il suo *Concerto per violino "L'arbre des songes"* con la partecipazione di Isaac Stern (1985), *Déserts* di Varèse (1954) e *Jonchaies* di Xenakis (1977).

Nel 1994 l'Orchestra ha partecipato a una nuova produzione della tetralogia *Der Ring des Nibelungen* di Richard Wagner diretta da Jeffrey Tate al Théâtre du Châtelet di Parigi.

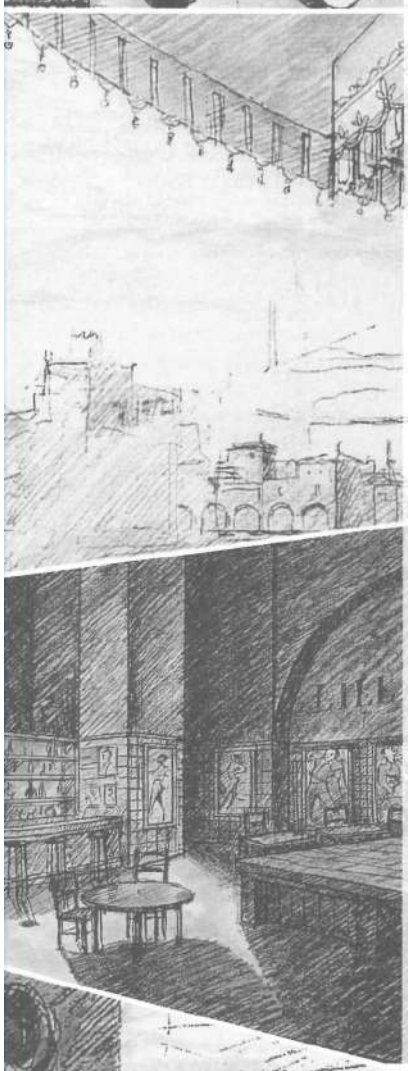
Tutti i suoi concerti sono trasmessi da France Musique. Tra le numerose incisioni discografiche che ha realizzato si annoverano: *L'enfant et les sortileges* di Ravel sotto la direzione di Lorin Maazel, *Guerra e pace* di Prokof'ev con Mstislav Rostropovič, *Lulu* di Berg con Jeffrey Tate e l'integrale della produzione orchestrale di Varèse con Kent Nagano. L'Orchestre National de France e Charles Dutoit hanno inoltre effettuato registrazioni per la casa discografica Decca, con musiche di Dutilleux, Saint-Saëns, Respighi e Poulenc. Recentemente Leonard Slatkin ha diretto l'Orchestra in una registrazione dedicata alle musiche di Paul Dukas edita dalla RCA.

Carmen 2 le retour la parodia di un mito moderno

di Filippo Fonsatti

Ci vuole un bel coraggio a farsi beffe di un mito. Ma a quanto pare a Parigi usa così: lo faceva Offenbach nelle sue operette dissacranti, lo facevano in molti alla Salle Favart, gloriosa sede dell'Opéra Comique che fu il tempio della satira, continua a farlo Jérôme Savary che di quel teatro è da un paio d'anni direttore assoluto.

La storia di Carmen, uno dei miti della letteratura e dello spettacolo moderni, inizia nel 1845, anno in cui Prosper Mérimée pubblica un racconto ispirato da una storia che gli ha narrato la Contessa de Montijo. Quando Georges Bizet si interessa a quel soggetto è un musicista trentasettenne con qualche successo alle spalle: nel giugno 1872 Meilhac & Halévy gli porgono il libretto di *Carmen*, lui ci lavora un paio d'anni, quindi riesce a orchestrare in due mesi una partitura di 1200 pagine. L'opera vede la luce il 3 marzo 1875 ed è la discussa nascita del mito. La zigana ancheggiante, luciferina e procace, tutta istinto e passione, si diffonde a macchia d'olio non solo nei teatri di tutta Europa ma anche al cinema, seducendo decine di registi, da Turner nel lontano 1908 a Saura e Rosi, passando per DeMille, Chaplin, Lubitsch, Vidor. Tra questi anche Peter Brook, che porta sul grande schermo una tripla esperienza teatrale presentata alle Buffes du Nord all'inizio degli anni Ottanta: nella *Tragédie de Carmen* agisce come suo solito con la logica della sottrazione, eliminando decorazioni e folclore, recuperando l'asciuttezza della novella di Mérimée alla ricerca di un nucleo tragico solido (come se in *Carmen* si potesse rinunciare alla *couleur* locale), avvalendosi dell'essenziale commento sonoro di Marius Constant. In tutt'altra direzione procede Savary che nella sua *Carmen 2 le retour* porta quel colore a livelli parossistici e parodistici. Da quando, più di dieci anni fa, mette in scena *Carmen*, quella vera, a Monaco e a Bregenz, l'idea di una riscrittura post-moderna diventa fissa. «Desideravo resuscitare la zingara più celebre della storia. Ciò potrebbe apparire come una presa in giro o una provocazione. Ma nel corso degli anni ho incontrato tante persone intrigate da questo mio progetto che mi hanno in vario modo incoraggiato. Claudio Desderi è tra queste e grazie alla coproduzione del Teatro Regio che presenta l'opera in prima mondiale la cosa si è potuta realizzare. Ho domandato all'amico e complice Gérard Daguerre di lavorare sulla partitura insieme a me: abbiamo conservato tutte le grandi arie di *Carmen* ma le abbiamo estrapolate dal contesto drammaturgico e testuale. Alcune le abbiamo swingate in modo jazzistico, le più celebri sono proposte nell'orchestrazione di Bizet, la cui partitura è infarcita da pezzi originali composti da Daguerre e da standard di jazz e flamenco. *Carmen 2* è una vera opera buffa contemporanea, con la sua alternanza di arie solistiche, duetti e dialoghi parlati». Il prologo si apre con una vecchia ballerina di flamenco (qui interpretata da Cristina Hoyos circondata dai suoi ballerini, cantanti e chitarristi) che si lamenta del livello scadente delle Carmen di oggi. L'azione è ambientata a Siviglia, negli anni Cinquanta. Durante una raffazzonata rappresentazione dell'opera di Bizet l'interprete di Carmen litiga con il marito, un mediocre Don José che, ingelosito dalle occhiate che la moglie scambia con l'interprete di Escamillo, la uccide. Il rivale a sua volta fredda l'uxoricida. In attesa dell'arrivo in teatro dei soccorsi irrompe sulla scena una Cadillac convertibile, rosa confetto, guidata dall'alticcio Ernesto Eminwouay accompagnato da Eva Gardiner e dal dottor Bornard (in questo caso si potrebbe dire che: ogni riferimento allo scrittore Hemingway, all'attrice Ava Gardner e al cardiochirurgo Christian Barnard non è casuale). Carmen e Don José vengono ricoverati in ospedale dove Bornard trapianta il cuore di Don José nel petto della moglie, di cui Eminwouay s'innamora. Al risveglio Carmen si ritrova anche la voce del marito, cosa che la costringe ad abbandonare la lirica e a esibirsi nel *night club* di Lillas Pastia. È qui che incontra Micaela, che s'innamora di lei, ricambiata, scatenando la folle gelosia di Eminwouay che si suicida. Nell'epilogo Escamillo si esibisce in un circo con una compagnia di nani-toreri guidata da Carlito: basito dall'arrivo di Carmen sulla Cadillac il matador si distrae e viene sventrato. È apparentemente delirante la versione di Savary, che seguendo i canoni di quella che lui considera una nuova forma di Teatro Musicale Popolare intende ripetere il recente straordinario successo della riscrittura parodistica della *Périchole* di Offenbach. Ma chi altro, meglio del geniale istrione franco-argentino che ha il teatro scolpito nel codice genetico, può permettersi oggi di sfidare un mito sulla scena?



USi e AbUSi

SEDUZIONE SOTTO LA DOCCIA

La ricerca iniziata nel numero scorso continua, ma non lasciateci soli: se potete aggiungere un'interpretazione alla nostra o segnalarci qualche "uso o abuso" significativo di brani del repertorio classico a opera dei *mass media* scriveteci, saremo lieti di scovare ogni misfatto. Soffermiamoci per ora sull'*habanera* dalla *Carmen* di Bizet. Accompagna sempre qualcuno che pulisce. Anni fa era associata a un detersivo per lavatrice: la scena, una piazza chiassosa colorita ornata di lenzuola bianchissime appese alle finestre illuminate da un sole mediterraneo, animate dal vento e dalla leggerezza delle donne che cicalecciano l'una con l'altra come in una piazza qualunque del nostro meridione. O come la piazza di Siviglia, primo quadro del lavoro di Bizet. *Carmen* è un'*opéra-comique*; niente drammi, l'agorà è luogo di frivolezze, allegria, serenità. Persino i soldati non rappresentano la legge imposta, ma una macchia di colore vivace (la divisa) e

Gérard Daguerre, autoritratto di un musicista di confine

Gérard Daguerre

Gérard Daguerre è il direttore musicale dell'Opéra Comique, sodale e complice di Jérôme Savary con cui ha rielaborato e infarcito la partitura della *Carmen* di Bizet. Musicista eclettico di solide basi classiche, dal 1981 Daguerre ha legato il suo nome e la sua fama a quella di una celebre cantante francese, Barbara, con la quale ha inciso cinque album pubblicati dalla Philips. Dal 1996 Savary lo ha coinvolto negli spettacoli *Y'a d'la joie*, *La Périchole*, *Irma la douce*, *Mistinguett* e naturalmente *Carmen 2 le retour*.

Gli inizi «La musica mi è piombata addosso per caso, visto che i miei genitori non lavoravano in quel settore. A cinque anni ho incominciato a strimpellare il pianoforte e ben presto è diventata una vera passione. A quindici mi sono trasferito da solo a Parigi, per perfezionarmi al Conservatorio. A Bayonne, mia città natale, ero considerato un genietto; a Parigi, confrontandomi con altri, mi sono reso conto che il mio livello era quasi mediocre. Per raggiungere buoni risultati c'era una sola soluzione: lavorare sodo. Ed è ciò che ho fatto. In quegli anni ho incontrato persone formidabili che mi hanno aiutato molto, come il pianista Fred Farrugia, che accompagnava numeri di *vedette*. Mi portava con sé negli studi di registrazione e ogni tanto mi lasciava suonare al posto suo. Ho capito che la mia vocazione alla musica classica vacillava e ho presto deciso di orientarmi verso il *variété*. Una autentica rivelazione è stata uno spettacolo di Sylvie Vartan. Mi sono detto: «Un giorno accompagnerò questa ragazza» e così è stato: ho lavorato con lei per quasi vent'anni! All'inizio è stata dura: ho suonato tre anni nell'Orchestra di Bobino: ogni due settimane il programma cambiava ed è stata una scuola eccellente per apprendere il mestiere. Ma non ho mai sofferto a Parigi, perché avevo la fede di un conquistatore».

La commedia musicale «Il mio interesse per la commedia musicale è abbastanza recente. In gioventù il mio contatto con il musical si è limitato alla scoperta di *West Side Story*, che ho adorato. Il primo a propormi di fare una commedia musicale è stato Alain Marcel. Abbiamo fatto *Peter Pan* al Casino de Paris. Uno spettacolo e un'esperienza bellissimi: Alain ha una cultura musicale incredibile. Lui mi ha orientato verso questa forma musicale e Savary ha fatto il resto».

Il lavoro di arrangiatore «Ascolto poco ciò che si è fatto prima, se no corro il rischio di creare una pallida copia. Faccio finta di non disporre delle fonti originali, parto da zero, come se scoprissi le canzoni. Ho proceduto così per lo spettacolo di Savary *Y'a d'la joie* su Charles Trenet. A parte le celeberrime, altre sue canzoni mi erano ignote. Per *Irma* è stato lo stesso: ho ascoltato una volta la cassetta dello spettacolo registrato per Colette Renard e ho letto gli spartiti canto e piano, che danno sì un'idea della linea melodica e del tempo, ma bisogna elaborarli, cambiare le armonie in funzione degli strumenti che si scelgono e del loro numero. Io preferisco avere qualche cosa sotto gli occhi che nelle orecchie. La mia matita di legno e la mia gomma sono le migliori alleate: non sono affatto abituato al computer. Le voci di certi cantanti sono fragili, occorre che non ci sia troppa roba sotto per metterle in risalto. È molto importante per un cantante non sentirsi "schiacciato". Il mio intento è che i cantanti siano il più possibile a proprio agio sulla scena. Per questo rifiuto le complicazioni inutili e tendo a una efficace semplificazione dei mezzi. È il mio modo di vedere le cose».

La collaborazione con Savary «Da quando lavoro stabilmente con lui all'Opéra Comique il mio tempo libero si è drasticamente ridotto. Jérôme è un vulcano di idee. Quando lavoriamo insieme a un progetto paradossalmente ci vediamo molto poco. Mi lascia ampia libertà di azione e credo di aver conquistato la sua piena fiducia».

I miei classici preferiti «Non ho mai smesso di studiare e suonare il repertorio classico. Per me è un'esigenza quotidiana, tutte le mattine faccio almeno due ore di tecnica e studio fughe e sonate: lo ritengo indispensabile. Adoro Rachmaninov e suono spesso Grieg. Amo i compositori che trasmettono energia: per questo preferisco Bach e Beethoven a Mozart».

un'appetitosa occasione per farsi corteggiare. Lavare diventa un pretesto per aprire le porte di casa e sentirsi meno soli, la luminosità della biancheria esposta alla pubblica ammirazione sembra certificare l'avvenuta depurazione dal grigiore e dalle pene quotidiane.
Secondo impiego dello stesso tema musicale. La scena ora è angusta: una doccia. La donna – bruna, tutta nervi e sorrisi – indossa una gonna svolazzante, balla invece di camminare e spruzza il liquido detergente come Carmen dispensa seduzione: sono entrambi strumenti di libertà, il primo perché l'amore è un *"enfant de Bohème"* e non conosce legge, il secondo perché un prodotto per la casa efficace e facile da usare permette di conservare lindo il proprio nido e insieme di guadagnare più momenti liberi nella giornata. A ciò si aggiunge che il tema musicale, giocato su un alternarsi di scatti e scivolamenti, di curve e di linee spezzate, contribuisce a trasformare lo stereotipo della massaia a carica sessuale zero in un'imprevedibile e attraente ammaliatrice. (*gianni nuti*)

Non solo opera

Al Regio si fa anche musica e basta, senza scene, balletti, storie. L'Orchestra, avviato da tempo un processo di rinnovamento, ha raggiunto un organico ricco di individualità superiori e una riconoscibile personalità di gruppo. La Stagione Sinfonica dell'Orchestra del Teatro Regio non rappresenta quindi un semplice corollario all'attività operistica, ma un'occasione per scoprire il valore puro di una compagine strumentale che rifugge dalle ombre del golfo mistico da cui accompagna i cantanti e commenta uno sfondo scenografico: lei stessa sa cantare e dipingere quinte immaginarie.

I direttori Se ne sono accorti alcuni tra i direttori più celebri del mondo come Rudolf Barshai, uno dei grandi nomi del secolo, e i maestri già recentemente presenti in cartellone che, non solo sono rimasti ammirati dalla pronta risposta dell'Orchestra ai segni della loro bacchetta ma hanno scovato una data nella loro fitta agenda per ritornare a lavorare presto con i nostri musicisti. È il caso di Semyon Bychkov che ritorna, dopo la straordinaria interpretazione dell'*Oro del Reno*, per dirigere una delle più celebri e imponenti composizioni sacre di Bach: la *Messa in si minore*; Yuri Ahronovich, che ha condotto con successo nel maggio scorso *Il nano* di Zemlinsky, Marek Janowski, da poco a capo dell'Orchestre Philarmonique de Monte-Carlo con l'intento di farla diventare una formazione di riferimento nel panorama musicale europeo; Bruno Campanella, affezionato ospite, autore nel passato di raffinate letture di opere dell'Ottocento italiano e francese e Shlomo Mintz, che interverrà nella doppia veste di violino solista e direttore.

Il Coro L'apertura e la chiusura della stagione sono rese preziose dalla partecipazione del Coro del Teatro diretto da Bruno Casoni, ormai considerato uno dei più importanti del mondo, che si cimenta con due partiture monumentali come il *Requiem tedesco* di Brahms e la *Messa in si minore* di Bach.

Due opere sacre che nessun legame stretto conservano con la liturgia né precise connotazioni con la Cristianità: entrambe parlano all'aura spirituale fragile e profonda che ogni persona nasconde, anche sotto la catafratta rassicurante della modernità. Il *Requiem*, che inaugurerà il ciclo di concerti il 29 novembre, si presenta in una versione allestita solo sporadicamente – seppur scritta di pugno dall'autore – per pianoforte a quattro mani, solisti e coro: un'occasione per ascoltare l'ensemble vocale in scoperta evidenza e apprezzare, in miniatura, la sapiente nervatura contrappuntistica dell'accompagnamento.

I solisti Nell'ottica di rendere merito e visibilità alle voci dell'Orchestra anche in questa stagione due musicisti di talento, che coprono già le prime parti, saranno protagonisti di alcuni appuntamenti: Vincent Lepape eseguirà la *Sinfonia* di Ernest Bloch mentre Stefano Vagnarelli sarà impegnato in un esaltante gioco dialettico con il violino e la bacchetta di Shlomo Mintz nel *Concerto per due violini e orchestra K. 190* di Mozart, opera ascoltabile assai di rado.

Quale Novecento Non c'è solo il Novecento rivoluzionario dei nuovi linguaggi e delle nuove estetiche, comprensibile solo a pochi iniziati. I programmi del Regio seguono, per esempio, la linea della riscoperta d'opere poco eseguite, per lo più concepite nella prima metà del secolo e capaci di parlare a tutti. Ancorate alla storia, come nel caso della *Boutique fantasque* – dove Respighi rigenera temi rossiniani con un'orchestrazione pirotecnica – o alle musiche dei popoli, come nell'*Ouverture cubana* di Gershwin, affresco dai colori brillanti e dai ritmi sincopati di una terra assolata e vitale.

Altro filone novecentesco è quello fondato sulla ricerca di nuovi idiomi e maggiori occasioni di protagonismo per strumenti, nel passato, subordinati al gruppo o poco esplorati: è il caso del già citato lavoro di Bloch per trombone e orchestra.

Il concerto dedicato alle musiche da film vincitrici dell'Oscar come migliore colonna sonora è un omaggio alla nuova arte – crogiuolo di arti – del secolo. Condurrà Riz Ortolani, la cui storia coincide perfettamente con quella della stagione più fertile del cinema italiano e canterà Katina Ranieri, indimenticata interprete delle musiche di *Fratello Sole, Sorella Luna*.

La tradizione Coloro che identificano la musica d'orchestra con il grande repertorio classico e romantico troveranno, oltre al virtuosismo beethoveniano del *Concerto per violino op. 61*, l'impetuoso sinfonismo di Brahms, l'ultimo Schubert e il Mozart maturo.

TEATRO REGIO TORINO
Stagione di Concerti 2001-02

GIOVEDÌ 29 NOVEMBRE 2001 ore 20.30
Coro del Teatro Regio
Bruno Casoni *direttore*
Brahms, *Requiem tedesco*

SABATO 12 GENNAIO 2002 ore 20.30
Orchestra del Teatro Regio
Bruno Campanella *direttore*
Musiche di Gershwin, Respighi, Franck

SABATO 9 FEBBRAIO 2002 ore 20.30
Orchestra del Teatro Regio
Rudolf Barshai *direttore*
Musiche di Mozart, Schubert

SABATO 16 MARZO 2002 ore 20.30
Orchestra del Teatro Regio
Riz Ortolani *direttore*
Katina Ranieri *voce*
GLI OSCAR IN MUSICA

SABATO 23 MARZO 2002 ore 20.30
Orchestra del Teatro Regio
Yuri Ahronovich *direttore*
Vincent Lepape *trombone*
Musiche di Bloch, Dvořák

SABATO 20 APRILE 2002 ore 20.30
Orchestra del Teatro Regio
Shlomo Mintz *direttore e violino solista*
Stefano Vagnarelli *altro violino solista*
Musiche di Mozart, Beethoven

GIOVEDÌ 16 MAGGIO 2002 ore 20.30
Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo
Marek Janowski *direttore*
Musiche di Brahms

GIOVEDÌ 30 MAGGIO 2002 ore 20.30
Orchestra e Coro del Teatro Regio
Semyon Bychkov *direttore*
Ruth Ziesak, Wilke te Brummelstroete, James Gilchrist, Detlef Roth *solisti*
Bruno Casoni *maestro del coro*
Bach, *Messa in si minore*

Abbonamenti in vendita da martedì 13 novembre, biglietti da martedì 20 novembre

I suoni "impressivi" di Claudio Lugo

INTERVISTA

Leyendo Jodo è dedicato ad Alejandro Jodorowsky, regista cinematografico cileno, autore di prose visionarie, surreali ed esoteriche come il suo film più celebre, *La montagna sacra*. A lui e alla sua passione per i tarocchi si è ispirato il saxofonista e compositore Claudio Lugo, già ospite della Biennale Musica di Venezia, dei Monday Evening Concerts di Los Angeles e del Mama Theatre di New York, alla guida dell'Impressive Ensemble, formazione al debutto animata da forti individualità dalla vena spregiudicata che intreccia la *performance* alle installazioni video di Roberto Masotti.

Quale significato ha il titolo dello spettacolo?

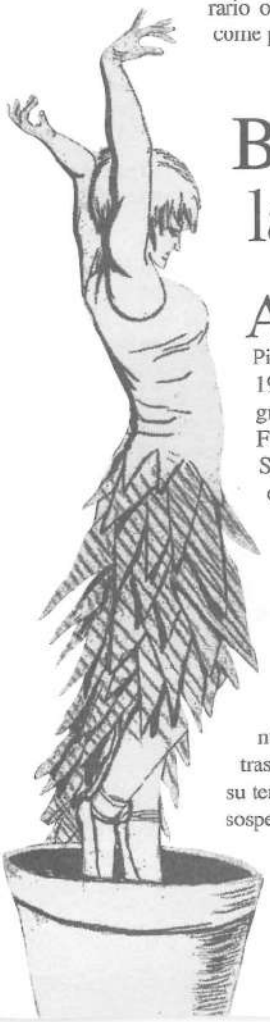
«*Leyendo Jodo* (*Leggendo Jodorowsky*, ma mi dicono che in spagnolo gergale *"jodo"* significa "rompo le scatole", quindi anche *Leggendo rompo*) rimanda all'inclinazione di Impressive Ensemble di privilegiare, nella costruzione del proprio progetto creativo, il testo, letterario o meno, inteso come propulsore primario dell'azione musicale. Una radicalizzazione, se si vuole, della *reading performance* come fu intesa dalla *beat generation*, ma dove il linguaggio musicale si appropria appieno, anche "abusivamente", del linguaggio poetico, per promuovere riflessioni/rifrazioni divergenti, e sperimentare possibili analisi emotive a mezzo di strutture sonore. Per questo l'organico di Impressive ruota attorno alla presenza protagonistica delle due voci extra-ordinarie di Cristina Zavalloni e Andrea Ceccon, voci capaci di coprire una tale vastità di tecniche accademiche e antiaccademiche, tradizionali e non convenzionali, arcaiche e moderniste (oltre che, ovviamente, maschili e femminili), da costituire, nel loro intreccio, lo strumento ideale per una comunicazione a 360° del testo "propulsore". Proprio Jodorowsky, nello sceneggiare assieme a Moebius il ciclo dell'Incal, si riferisce al mito del "perfetto ermafrodita" come utopia dell'esatto equilibrio fusionale tra maschile e femminile; le voci di Cristina e Andrea potrebbero essere, per certi aspetti, un tentativo di restituirne l'immagine fonica».

Quanto è importante il ruolo dell'Impressive Ensemble nell'esecuzione della sua musica?

«Ho scelto i sei musicisti di Impressive per le loro specifiche qualità individuali, irripetibili in altri contesti. La nostra musica è provocata da impulsi che, in una fase iniziale, mi incarico di organizzare e trasmettere in qualità di "regista", ma appena l'impulso tocca il gruppo, esso inizia un processo elaborativo immediato in virtù dell'alta quota creativa. Io ho cura, per esplicito accordo, di fornire guida e coordinazione alla trasformazione dell'impulso in musica. Se offro spunti di scrittura musicale, essi sono sempre, a vario livello, aperti a processi elaborativi dei singoli strumentisti. Non parlerei assolutamente di esecuzione, in questo caso; direi meglio esplorazione. Ecco, Impressive è un gruppo di eccellentissimi esploratori che hanno scelto di seguirmi in territori che nemmeno io, in fondo, conosco. Ne ipotizzo l'esistenza... e si va insieme a vedere cosa c'è... Ciò che accade dopo è storia di proprietà esclusivamente collettiva».

Claudio Lugo

MARTEDÌ 6 NOVEMBRE
ore 21
PICCOLO REGIO LABORATORIO



Bésame el cactus, la follia organizzata di Sol Picó

Al teatro spesso e volentieri preferisce la strada, dove riesce a proporre la sua danza energetica, provocatoria e voluttuosa senza costrizioni e pregiudizi. Nata nel 1967 ad Alcoy, Sol Picó si è diplomata in danza classica e spagnola al Conservatorio Oscar Emplà di Alicante. Nel 1994 ha formato la compagnia che porta il suo nome, della quale è direttrice artistica, coreografa e danzatrice. Ogni tanto si "distrae" partecipando a cortometraggi, collaborando con la Fura dels Baus, tenendo corsi e seminari.

Sol Picó spera di uscire indenne da ogni rappresentazione di *Bésame el cactus*, in cui trasforma una corsa a ostacoli e una serie di cimenti in un gioco appassionante, pieno di *humour* e dinamismo. L'originalità del suo ingegno, la tecnica molto personale, l'aspetto di gnomo uscito da un racconto di fate, uniti a una incessante ricerca di complicità con lo spettatore fanno delle sue creazioni incontri vigorosi e magnetici.

Per la scenografia Sol Picó prescinde dal superfluo e si avvale di immagini appena abbozzate con quattro elementi che servono come appoggio alle azioni. Tutte le scene fanno riferimento diretto al rischio e alla paura, temi sui quali si articola lo spettacolo. La semplicità dell'impostazione (che in realtà nasconde tutta la complessità che l'immaginazione e l'esperienza vitale desiderano concederle) facilita l'avvicinamento tra il pubblico e l'interprete e fa sentire che nulla di ciò che succede le è estraneo. Questa "vicinanza coreografica" e la credibilità che Sol Picó trasmette sulla scena generano un clima di fiducia imprescindibile perché cominci il dialogo aperto su temi tanto "pungenti". E il pubblico, munito di pomodori distribuiti da lei stessa, assisterà col fiato sospeso alle evoluzioni a piedi nudi e occhi bendati tra una selva di vasi di cactus...

MARTEDÌ 27 NOVEMBRE
ore 21
PICCOLO REGIO LABORATORIO

Una serata verdiana

di Andrea Lanza

Il Conservatorio di Torino è intitolato alla memoria di Giuseppe Verdi sin dalla sua costituzione come Istituto Musicale avvenuta lo stesso anno della morte del grande compositore. *Noblesse oblige* e nella seconda delle sue *Serate Musicali* di quest'anno il Conservatorio celebrerà insieme l'anno verdiano e il centenario della propria intitolazione. Lo farà in un modo particolare, proponendo in concerto non solo rarità verdiane ma anche un campionario della sterminata letteratura ottocentesca di trascrizioni, fantasie, reminiscenze e parafrasi sui motivi tratti dalle opere, al quale Verdi dovette in larga misura la sua popolarità.
Una letteratura di seconda mano, spesso di infimo ordine, che traduceva in moneta spicciola i grandi capolavori offrendo anche a piccoli editori e musicanti la possibilità di accaparrarsi le ricadute delle opere di successo (più o meno come avviene oggi con i *gadget* e le *t-shirt* ispirati agli eroi televisivi).
Già all'epoca non mancarono i censori che le bollarono come espressioni di cattivo gusto. Ma, piaccia o no, esse svolsero nell'Italia contadina del tempo una funzione determinante nell'educare musicalmente la massa di quelli che non potevano andare a teatro e nel diffondere, appunto con la musica di Verdi, l'idea di una cultura e di una lingua "nazionali".
Di questo repertorio sconfinato, caduto in disuso con l'avvento della radio e del grammofono e con la scomparsa delle bande di paese e dei melomani di villaggio, il concerto del 30 novembre offrirà un florilegio necessariamente ridotto all'essenziale, ma che includerà anche alcune rarità tratte dagli archivi del Conservatorio.

Serate Musicali
I nuovi appuntamenti del Conservatorio

La città di Torino è da considerare decisamente all'avanguardia come offerta musicale a un pubblico cittadino, regionale e internazionale. Le proposte musicali dei propri enti lirico-sinfonici, articolate e diversificate tra loro, abbracciano una molteplicità tale di programmi da rendere il pubblico veramente imbarazzato nella scelta di fronte all'allettante panoramica esistente.
Il Conservatorio «G. Verdi», Ente preposto all'Alta Formazione Artistica e Musicale (non dimentichiamolo!), si inserisce nel contesto con un proprio spazio di iniziative artistiche oggetto di una produzione che coinvolge discenti e docenti.
Le ventuno *Serate Musicali* che percorrono l'anno accademico da novembre a giugno costituiscono, insieme ai *Concerti-lezione* del mercoledì, agli incontri didattici per le scuole della città di ogni ordine e grado, alle visite guidate a scopo di conoscenza didattica all'interno dell'Istituto, ai primaverili concerti di Santa Pelagia e tant'altro, la primaria offerta musicale che la scuola propone alla città. Nello specifico, il percorso artistico delle ventuno *Serate* si svolge attraverso programmi diversamente articolati: complessi di musica da camera, assieme fiati, formazioni corali e orchestrali, progetti coinvolgenti più scuole (progetto Mendelsshon), assegnazioni di premi e borse di studio ai migliori diplomati, incontri con concertisti vincitori di concorsi nazionali ed internazionali, collaborazioni con enti universitari (DAMS-Concerto inaugurale), Teatro Regio (Coro di voci bianche del Conservatorio e del Teatro Regio) e altre proposte che saranno annunciate di volta in volta.
Concludendo, i percorsi musicali presentati, oggetto di didattica unita all'impegno creativo e concertistico, consentiranno sempre alla scuola di musica di disporre di un suo personale spazio artistico e di offrire quella "linfa musicale" necessaria a tutto ciò che è arte in Italia. In tal modo i Conservatori, e in particolare il nostro, assolvono al compito loro assegnato, rassicurati dal pubblico, testimone attento e partecipe del loro lavoro.

Luciano Fornero
direttore

R.I.V.E.G.A.U.C.H.E.C.O.N.C.E.R.T.I.

Musiche in mostra 2001
dal 6 novembre al 9 dicembre 2001
Fondazione Italiana per la Fotografia
via Avogadro, 4 – Torino

Informazioni:
tel. e fax 011 66 14 170
e-mail: rgauche@arpnet.it
www.arpnet.it/rgauche

Teatro Regio Torino

venerdì 2 ore 21

Incanto. Tra pianoforte e voce

Claudio Baglioni *voce e pianoforte*

Informazioni:
Teatro Regio, tel. 011 88 15 241/242

Piccolo Regio Puccini

sabato 10 ore 21.15

Centro Jazz Torino
Blues al femminile 2001

Ida McBeth & Her Quartet

Informazioni: tel. 011 88 44 77

venerdì 23 ore 21

La Città del Jazz
All That Swing

Liliana Di Marco
Lil Darling Hot Club

Frank, «The voice»,
Omaggio a Frank Sinatra

Informazioni: tel. 011 90 49 676 - 338 96 57 499

sabato 24 ore 21.15

Centro Jazz Torino
Blues al femminile 2001

Beverly "Guitar" Watkins with Shrimp City Slim

Informazioni: tel. 011 88 44 77

appuntamenti

Conservatorio G. Verdi

I concerti in programma possono subire variazioni.
Si invita pertanto a prendere contatto con gli organizzatori per le opportune verifiche.

lunedì 5 ore 21

De Sono - Associazione per la Musica

Orchestra dell'Accademia «Gustav Mahler» di Bolzano
Leopold Hager *direttore*

Musiche di Britten, Schubert

Informazioni: tel. 011 664 56 45

domenica 11 ore 16.30

Associazione Artistica Camerata Ducale

Orchestra Camerata Ducale
Roberto Pinciroli *direttore*

A CONCERTO CON PAPÀ

Informazioni: tel. 011 75 57 81

giovedì 15 ore 21

Cedas
Centro di attività sociali Fiat

Marco Pezzuti *baritono*
Roberto Cognazzo *pianoforte*

1839-1893 A QUALCUNO PIACE VERDI

Informazioni: tel. 011 68 66 326/376

lunedì 19 ore 21

De Sono - Associazione per la Musica

Letizia Belmondo *arpa*

Musiche di Scarlatti, Dussek, Parish-Alvars, Donatoni, Graziani, Debussy, Rota, Salzedo

Informazioni: tel. 011 664 56 45

martedì 20 ore 21

Accademia Corale Stefano Tempia

Coro e Orchestra dell'Accademia Corale Stefano Tempia
Massimo Peiretti *direttore*

Musiche di Bellini

Informazioni: tel. 011 521 42 66

venerdì 23 ore 21

Conservatorio – Serate Musicali

E UNA VOLTA UNA VITA INCIAMPAVA...
Musiche di **Marco Amistadi**, **Michele Mannucci**
Testi di **Mattia Scarpulla**, **Patrizia Spadaio**

E_le_menti gruppo del laboratorio di Teatrodanza del corso di Storia della danza e del mimo di **Andrea Pontremoli**
Allievi della classe di Musica d'insieme per strumenti a fiato di **Francesca Odling**

Informazioni: tel. 011 88 84 70

sabato 24 ore 21

Associazione Koinè

Accademia dei Solinghi

ARIE SCRITTE PER FARINELLI

Informazioni: tel. 011 33 20 65

lunedì 26 e martedì 27 ore 21

Orchestra Filarmonica di Torino

Orchestra Filarmonica di Torino
Claudio Desderi *direttore*

Musiche di Mozart, Wagner, Schubert

Informazioni: 011 43 60 691 – 43 61 340

giovedì 29 ore 21

Associazione per le Attività Musicali degli Studenti Universitari del Piemonte

Orchestra Sinfonica dell'Università

Musiche di Britten, Schubert

Informazioni: tel. 011 670 22 28

venerdì 30 ore 21

Conservatorio – Serate Musicali

ROMANZE, ARIE E FANTASIE VERDIANE
Omaggio a Giuseppe Verdi attraverso le romanze, le parafrasi e le trascrizioni, da salotto e da concerto, sulle arie celebri

A cura dei dipartimenti di Storia della musica, Voce e gesto, Archi, Fiati, Pianoforte

Informazioni: tel. 011 88 84 70

UN SALTO IN BIBLIOTECA

Novità d'autunno

È un momento felice per la Biblioteca Musicale perché le recenti acquisizioni sono numerose e ricche di curiosità. Rovistando tra musiche di vario genere e pile di volumi ancora imballati, mi soffermo su una serie di partiture, un centinaio, composte fra la fine dell'800 e la metà del secolo seguente. Il filo conduttore che le collega è di interesse locale: sono infatti fogli d'album, musiche d'occasione composte per celebrare un importante evento torinese, oppure pubblicazioni provenienti dalle numerose case editrici cittadine. Numerose sì, perché mi basta dare un'occhiata per affermare che, a Torino, le edizioni musicali proprio non mancavano: Giudici & Strada di via Goito, Blanchi di via Po, Magrini in piazza Carignano e Orfeo in piazza Carlo Felice e addirittura due in piazza Castello, Luigi Damaso al numero 22 e De Luca al 26. Scorrendo i numerosi brani, generalmente per pianoforte o per voce e pianoforte, scopro divertita che esiste una serenata intitolata Porta Susa, una Marcia d'Ordinanza dell'armata di S. M. il Re d'Italia Vittorio Emanuele II, una polka scritta per la Società dei Canottieri, l'inno dei tiratori a segno, quello degli studenti universitari fascisti e un altro, composto per la Solenne Inaugurazione del Traforo del Moncenisio. Non so dare un giudizio critico sul valore di queste opere, peraltro tutte di autori certamente non famosi, ma è sicuro che rappresentano una testimonianza in più di come la città a cavallo fra i due secoli fosse ricca di importanti avvenimenti culturali, come la Fiera Fantastica del 1868, l'Esposizione del 1911 o la I Mostra della Moda Italiana del 1933. Naturalmente, oltre a questa "ghiottoneria" musicale cittadina, molte altre novità sono state acquisite dalla biblioteca. In particolare, e rimanendo nel campo delle case editrici torinesi, vi sono nuovi volumi della Utet riguardanti i drammi per musica e i libretti d'opera e l'acquisto dell'enciclopedia per ragazzi *PRIMA, percorsi e immagini per conoscere*. Una sola raccomandazione: non pensiamo di poter già consultare tutto questo. Diamo il tempo al personale della Biblioteca di svolgere il meticoloso e lungo lavoro di catalogazione del materiale. *(gabriella gallafrio)*

Cartoline dal mondo

a cura di
Filippo Fonsatti

Quale strada l'ha condotta a Princeton?
«Durante gli ultimi anni di Conservatorio ho seguito dei corsi di perfezionamento estivi in Canada con Shirley Givens, docente alla Manner School e alla Juilliard School di New York e presso il Peabody Institute di Baltimora, nel Maryland, il più antico istituto musicale americano, attualmente annesso alla Johns Hopkins University. Subito dopo il diploma, nell'autunno del 1991, mi sono trasferito a Baltimora, dove ho studiato con la Givens per sette anni, conseguendo diploma, *bachelor* – il primo livello di laurea – e due *master* in Musicologia e Pedagogia della teoria musicale. Quindi ho insegnato per un anno nell'Istituto come docente aggiunto di armonia. Ma questi titoli non bastano a ottenere un posto di lavoro fisso negli Stati Uniti: occorre infatti avere un dottorato di ricerca, il *Ph. D.* Ho quindi partecipato a diversi concorsi e sono stato ammesso in tre università, tra le quali ho preferito quella di Princeton, a due passi da New York, dove studio e lavoro da due anni».

È grande la differenza tra il Conservatorio italiano e quello americano?
«Direi di sì. Negli Stati Uniti il Conservatorio è a livello universitario e vi si accede dopo avere acquisito solide basi tecniche. La formazione è meno settoriale: ci sono corsi aperti a tutti gli strumentisti e si studiano molte materie, tra cui armonia, contrappunto, teoria, letteratura, storia della musica, una materia scientifica, orchestrazione. È più o meno quel che dovrà essere il futuro Conservatorio italiano. Alla fine dei corsi si consegue una laurea quadriennale».

Quanto costa studiare negli Usa?
«La retta delle università private è salatissima: qualche decina di milioni all'anno. Io sono riuscito ad accedere a borse di studio che coprivano la metà della somma delle tasse scolastiche, l'altra metà mi è stata data dalla mia famiglia e in particolare devo ringraziare mio nonno che alla sua morte mi ha lasciato una somma di denaro per perfezionare gli studi».

L'inserimento in ambito professionale è stato semplice?
«Di sicuro più semplice che in Italia, e ancor di più lo sarebbe stato se fossi cittadino statunitense. Ho avuto la fortuna di incontrare gli insegnanti giusti che mi hanno incoraggiato a seguire le mie attitudini e a intraprendere la carriera accademica piuttosto che quella concertistica. L'accesso al dottorato di ricerca non richiede la protezione o la raccomandazione di un "barone", come avviene nelle università italiane, e il candidato è giudicato per quello che vale».

Resterà a lungo a Princeton?
«Il dottorato, che prevede il pagamento di vitto e alloggio e un assegno mensile di circa $ 1000, dura cinque anni. A un biennio iniziale di preparazione generale, coronato da un esame durissimo che ho sostenuto nel maggio scorso, segue un triennio di specializzazione. Dopo si vedrà».

E il violino, l'ha messo in naftalina?
«Per sei anni ho suonato nella Annapolis Symphony Orchestra, che è un complesso semiprofessionale di Baltimora. Ciò mi ha permesso di evitare il servizio militare in Italia perché ero sotto contratto di lavoro all'estero. Continuo a suonare in vari complessi cameristici e nell'Orchestra dell'Università di Princeton con la quale sono stato in tournée anche in Europa».

Per lei, prevede un futuro italiano, europeo o statunitense?
«Il dottorato a Princeton dovrebbe garantirmi l'inserimento definitivo nel mondo del lavoro. Anche se la musicologia è un campo ridotto le offerte sono numerose perché ciascuna università americana prevede curricula con materie musicali. L'idea è di restare negli Stati Uniti o in Canada. Non vedo motivi per tornare in Europa e in Italia, dove le opportunità universitarie sono minime».

È stato positivo l'impatto con la cultura americana?
«All'inizio ero più entusiasta, mentre oggi mi accorgo di avere un po' la "puzza sotto il naso" eurocentrica. In ogni caso nell'ambito della ricerca gli Stati Uniti offrono tutto ciò che la vecchia Europa non è in grado di offrire».

Di Torino cosa le manca?
«Mi manca la facilità con cui si intessono relazioni sociali, profonde o effimere che siano. Negli Stati Uniti la gente – e parlo di *middle upper class* – vive molto al chiuso, in casa propria o nei club privati: non esiste il concetto di piazza e di vita sociale all'aperto. Di Torino mi manca la giusta dimensione metropolitana: Princeton è un centro piccolo, ricco e residenziale, dove le iniziative culturali extra-universitarie sono ridotte al minimo: per vedere qualcosa di veramente interessante o per fare un bagno di folla è d'obbligo andare a New York. Ma un conto è vivere in una grande città, un conto andarci ogni tanto».